নাটক পরিচালনা

প্রকাশ নন্দী

এম. এ. (কলি.), এম. এ. (রবীন্দ্রভারতী),

ন্যাশান্যাল্‌স্কলার, ডি. আই. সি. (লণ্ডন),

নাট্যাধ্যক্ষ ● ইণ্ডিয়ান থিয়েটার আর্টস্‌

প্রাক্তন অধ্যাপক ● ওড়িশা নাটক আকাদেমী



পরিবেশক।: নব গ্রন্থ কুটীর ॥ ৫৪/৫এ, কলেজ স্ট্রীট,

কলকাতা-৭০০০১২

প্রথম প্রকাশ : আগস্ট ১৯৬০

প্রকাশক : "নাট্যভাবনার" পক্ষে শুভদীপ বন্দ্যোপাধ্যায়
২৭/৬ সূর্য সেন স্ট্রীট, কলকাতা ৭০০০০৯

মুদ্রাকর : মদন মোহন চৌধুরী
শ্রীদামোদর প্রেস ।। ৫২এ, কৈলাস বসু স্ট্রীট, কলকাতা-৭০০০০৬

প্রচ্ছদ : গৌতম রায়

পরিকল্পনা : সজনীকান্ত বন্দ্যোপাধ্যায়

লেখকের অন্য গ্রন্থ—

নাটক অভিনয় (যন্ত্রস্থ)

অভিনয়, পরিচালনা এবং প্রশিক্ষণ ক্ষেত্রে
যাঁর কাছে আমার হাতেখড়ি—
সেই নাট্যাচার্য
নটসূর্য
অহীন্দ্র চৌধুরীর
পুণ্য স্মৃতির
উদ্দেশ্যে

প্রকাশ

ইণ্ডিয়ান থিয়েটার আর্টস্
৩৬।৪, রাধাদুলাল সরকার ষ্ট্রীট
কলকাতা-৬

পূর্বাভাষ :

···নানা প্রশ্ন মনে জাগে! আমাদের দেশে নাকি নাট্য-আন্দোলন হোচ্ছে। কিন্তু আন্দোলন, না আলোড়ন? আন্দোলনের একটা বাস্তব পটভূমি থাকবে। আব সেই পটভূমিকে কেন্দ্র ক'রে সামনে পেছনে থাকবে কিছু আদর্শ। একদিন হয়তো আদর্শকে সামনে রেখে এগিয়ে যাবার কার্যক্রম নিয়েছিলেন নাট্যকর্মীরা। কিন্তু আজকের বাস্তব অবস্থার দিকে তাকালে স্পষ্টই দেখা যাবে কিছু মানুষ ছাড়া অধিকাংশ নাট্যকর্মী এবং তথাকথিত নাট্যজীবীরা কিছু চমক সৃষ্টি, কিছু বাঁধাধবা ছকেব মধ্যে দর্শক-মনকে বেঁধে ফেলাব চেষ্টা করছেন। নাটক কবতে গিয়ে খামখেয়ালীপনায় মন ভাসিয়ে হুড়োহুড়ি করার, দাপাদাপি কবাব দিন কি এখনো শেষ হয়নি?

আরো প্রশ্ন মনে জাগে। আজকের নাট্য-আন্দোলনকে স্বীকার ক'রে নিলে, সঙ্গে সঙ্গে জান্তে ইচ্ছা কবে—আজকেব আন্দোলন কি শুধু সাহিত্যসৃষ্টির আন্দোলন? আজকের নাট্য-আন্দোলন কি শুধু শহুরে নাট্যকর্মীদের আন্দোলন? এত আন্দোলন যদি, ভাল পরিচালক পাই না কেন, সৎ সমালোচকবা কোথায় গেলেন? অভিনেতা সৃষ্টি, দর্শক সৃষ্টি কথাগুলো কি সত্যি নেতিবাচক? যাঁরা নাটক করবেন এবং করাবেন, পড়াশোনার প্রতি তাঁদের এত অনীহা কেন? রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয় কার্যতঃ একটিমাত্র প্রশিক্ষণ কেন্দ্র, কিছুদিন আগে পর্যন্ত যে প্রতিষ্ঠান নাটকের ওপর ব্যাপক তত্ত্বগত শিক্ষাদানে সরব ছিল ব'লে জানি, সেই প্রতিষ্ঠান ছাড়া ব্যবহারিক তালিম নেওয়ার উপযুক্ত প্রশিক্ষণ কেন্দ্র গড়ে উঠছে না কেন?

আসলে, আমাদের দেশে নাট্য-শিল্পটা উচ্ছিষ্টের মতই অবহেলিত। নাট্যশিল্প এবং এই শিল্পের ঐতিহাসিক গুরুত্বকে একটা উপলব্ধির বিষয় ক'রে সর্বসমক্ষে দাঁড় করাতে গেলে নাটককে স্থায়ী শিক্ষাক্রমের অন্তর্ভুক্ত করতে হয়। নইলে নাট্য-শিল্পের এই মহত্তম পটভূমি অশিক্ষিতের হাতে পড়ে উপেক্ষিত হবে।

আমাদের গর্ব—আমাদের কাছে—আমরা নাকি খুউব জানি। আমাদের অবদান নাকি সাংঘাতিক। আমি তাঁদের কাছে অনুরোধ রাখবো যাঁরা এই সব কথা নিয়ে বড় বড় কথা ভাবেন, গর্বে বুক টান করেন, মাঝে মধ্যে লম্বা লম্বা কথাও বলেন—অনুরোধ করবো এই কথা ব'লে—দয়া ক'রে অন্য ভাষাভাষী রাজ্যে গিয়ে নিজের চোখে নাটক দেখে আসুন—স্রেফ হতভম্ব হয়ে যাবেন। বিভিন্ন রাজ্যে নাটক নিয়ে কর্মকাণ্ড দেখে এইটুকুই উপলব্ধি হতে পারে—আমরা যেখানে শেষ করেছি ওঁরা সম্ভবতঃ সেইখান থেকেই শুরু করেছেন। এটা কাউকে ছোট করার জন্যে বলা নয়—এটি বাস্তব সত্য। সুতরাং আমার মনে হয় এটা অর্থাৎ এখনকার সময়টা শুধু বুক ফোলানোর সময় নয়—উপলব্ধির সময়। সময় বই লেখার। নাটকের বিভিন্ন দিক নিয়ে তত্ত্বের এবং ব্যবহারিক বিষয় নিয়ে বই লেখার। সময় নিয়মিত বই পড়ার, নিয়মিত নাট্যচর্চার, গ্রামীণ প্রতিবেশে নাট্য-শিল্পের উন্নয়নের জন্যে ব্যাপক কার্যক্রম নিয়ে তাকে বাস্তবায়িত করা। সময়, শহর, মঞ্চে নিয়মিত নাট্য-প্রশিক্ষণ চালু করা আর এই সব জিনিস একার পক্ষে করা সম্ভব নয়। সব দিক থেকে এই শিল্পের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট সবাইকে মহান ব্রত নিয়ে এগিয়ে আসতে হবে।

ইতিমধ্যে বাংলা সাধারণ রঙ্গমঞ্চের একশো বছর পার হয়ে গেল। বাংলা নাট্য-আন্দোলনের (সে নব বলুন আর গণ বলুন) বয়েস প্রায় তিন যুগ অতিক্রান্ত হতে চলেছে।

ইদানিং নাটক নিয়ে বিভিন্ন ক্ষেত্রে কার্যের পরিধি বেড়েছে। কিন্তু প্রশিক্ষণের দিকটা নির্মমভাবে উপেক্ষিত। অবিশ্যি এর জন্যে স্থান—অর্থ—যোগ্য শিক্ষকের অভাব অন্যতম কারণ হিসাবে চিহ্নিত

হতে পারে। আমি কাছে এবং দূরের নাট্যকর্মীদের প্রশিক্ষণ নেওয়ার ব্যাপারটা সামনে রেখে 'ইণ্ডিয়ান থিয়েটার আর্টস্' প্রতিষ্ঠিত করার পরিকল্পনা গ্রহণ করি। কাজও শুরু হয়েছে। শেষ কোথায় জানি না। এদেশে বিজ্ঞান-ভিত্তিক নাট্য-প্রশিক্ষণের প্রবক্তা হোচ্ছেন নটসূর্য অহীন্দ্র চৌধুরী। এর আগের মনীষীরা যা কিছু করতেন তা' একটি প্রযোজনাকে ঘিরে এবং ব্যক্তিগত তত্ত্বাবধানে। নটসূর্যের ছাত্র হিসেবে কাজ করার সময় তাঁর কাছ থেকে অনেক কিছু পেয়েছিলুম। তাঁর মহতী সান্নিধ্যেই নাটকের বিভিন্ন দিক নিয়ে ব্যবহারিক বই লেখার প্রত্যক্ষ অনুপ্রেরণা পেয়েছিলুম। আর পেয়েছিলুম নাট্যাচার্য ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য মশাইয়ের কাছে থেকে। ওঁরা আজ ইহলোকের ওপারে। তবুও সেই অতীত স্মৃতির বিস্মরণ না ঘটিয়ে অতি সংকোচে নাটক পরিচালনা গ্রন্থের আত্মপ্রকাশ। এছাড়া, বর্তমান এবং অতীত রবীন্দ্র ভারতীর নাট্য দপ্তরের সকল অধ্যাপকের ঋণ ছড়িয়ে আছে এই গ্রন্থের মধ্যে।

কৃতজ্ঞতা স্বীকার করতে বসলে—প্রথমেই যাঁদের নাম করবো তারা হলেন ডঃ গৌরীশংকর ভট্টাচার্য, বহুরূপীর শ্রীকুমার রায়, ডঃ অজিত ঘোষ, রাজ্য আকাদেমীর শ্রীঅসীম ঘোষ ইত্যাদি।

এই গ্রন্থ রচনায় সরাসরি যাদের সাহায্য পেয়েছি তাঁরা হলেন শ্রীপ্রবোধ চন্দ্র অধিকারী, ইণ্ডিয়ান থিয়েটার আর্টস্-এর অধ্যাপক শ্রীসঞ্জীব সেন, অধ্যাপক অজিত শাসমল, শ্রীসমর ভৌমিক। এছাড়া বর্তমানে আমার কাছে যাঁরা প্রশিক্ষণ নিচ্ছেন তাঁদের মধ্যে শ্রীহিন্দোল চট্টোপাধ্যায়, শ্রীহেমকুমার মুখোপাধ্যায়ের নাম উল্লেখ-যোগ্য। এ ছাড়া আইটার সম্পাদক শ্রীদ্বারিক মজুমদার, প্রোগ্রাম অরগানাইজার শ্রীনন্দ মিত্র, শ্রীগৌরমোহন বসু, শ্রীপলাশ বন্দ্যোপাধ্যায়ের প্রতি অসংখ্য ঋণের কথা উল্লেখ না করলে ক্ষমা নেই।

সবশেষে একজনের নাম বিশেষভাবে উল্লেখ করতে হয়। তিনি হলেন নাট্যকার বন্ধু শ্রীসজনীকান্ত বন্দ্যোপাধ্যায় যাঁর অর্থ এবং নিষ্ঠায় এই গ্রন্থ প্রকাশ করা সম্ভব হলো।

এ ছাড়াও যাঁরা বই ছাপা হওয়ার সময় থেকে এ পর্যন্ত কারণে অকারণে নিন্দাবাদ ছড়িয়ে যাচ্ছেন, ভালবাসা দিচ্ছেন, প্রেরণা জোগাচ্ছেন তাঁদের প্রত্যেকের প্রতি আমার ভালবাসা রইল। এ-জাতীয় গ্রন্থ প্রথম রচনা করেছি ব'লেই হয়তো কিছু ভুল-ভ্রান্তি থেকে যাবে। বিশেষ ক'রে ছাপায় ভুল আছে অনেক। এইজন্যে সুধী পাঠকদের কাছ থেকে অগ্রিম ক্ষমা প্রার্থনা ক'রে রাখছি। সঙ্গে সঙ্গে এ প্রত্যাশাও রাখবো—এ গ্রন্থের যে কোন বিষয় সম্পর্কে সুপরামর্শ এলে কৃতজ্ঞতার সঙ্গে তা গ্রহণ করবো, সুতরাং নিঃসংকোচে আমার সঙ্গে উৎসাহী ব্যক্তিরা পত্রালাপ বা ব্যক্তিগতভাবে যোগাযোগ করতে পারেন। কারণ, আমার একার পক্ষে সব কিছু করা সম্ভব নয়—সবাইকে নিয়েই নাটক।

রবীন্দ্র ভারতী,

কলকাতা-৭

সূচী

বিষয় — পৃষ্ঠা

বিবিধ প্রসংগ

আপনি কি একজন নাট্যপরিচালক ?
কতদিন এই লাইনে আছেন ?
কতগুলো নাটক পরিচালনা করেছেন ?
আপনি কি নাট্যপরিচালনায় অংশ নিতে আগ্রহী
নাট্যপরিচালনা সম্পর্কে কিছু জানতে চান ?
আপনি কি কোন গ্রুপ থিয়েটারের সঙ্গে যুক্ত ?

এছাড়া আপনাকে যদি প্রশ্ন করি—

আপনি কি একজন নাট্য-জিজ্ঞাসু ? আপনি কি কখনও নাটকে অভিনয় করেছেন ? কতগুলো নাটকে অভিনয় করেছেন ? আপনি কি অভিনয় করতে চান বা অভিনয় সম্পর্কে কিছু জানতে চান ?

আপনি পরিচালক হোন—অভিনেতা হোন কিম্বা শুধুমাত্র নাট্যবোদ্ধা হোন অথবা একজন নাট্যপ্রেমিক হোন তাতেও আমার আপত্তি নেই। আপনি যাই হোন না কেন—যদি আমার প্রশ্নের কোন না কোন দিকে আপনার আগ্রহ থাকে—তা হলে আমি আপনাকে কিছুটা সাহায্য করতে পারি। না, নাট্য পরিচালনার নীরস কোন তত্ত্বকে রূপ বা নোতুন করে ব্যাখ্যা করতে চাইছি না। এর জন্যে বাজারে অসংখ্য বই আছে—ইচ্ছা করলে পড়ে নিতে পারেন।

আসলে, আমার লেখাতে তাঁরাই উপকৃত হতে পারেন যাঁরা নবীন—যাঁরা অনুসন্ধিৎসু—যাঁরা নাট্যশিল্পের জন্য সত্যিকারের কিছু কাজ করতে চান এবং যাঁরা শহর থেকে দূরে আছেন, প্রবাসে আছেন—যাঁরা বিদেশী ভাষায় এবং

বাংলা ভাষায় তত্ত্বসর্বস্ব বই পড়তে অনিচ্ছুক—কেবল তাঁরাই। এ ছাড়া যাঁদের ভাগ্যে যে কোন কারণে বিশ্ববিদ্যালয় কিম্বা প্রশিক্ষণ কেন্দ্র থেকে তালিম নেবার সুযোগ ঘটেনি তাঁদের জন্তেই।

আমার লেখা পড়ে আপনারা কেউ রাতারাতি পরিচালক বা পণ্ডিত হতে পারবেন না। তবে যদি কেউ এতটুকু সন্তুষ্ট হতে পারেন তাতেই আমি খুশি বরঞ্চ কেউ আনন্দ পেলে আনন্দের অংশ চাইবো।

নাটক, অভিনয়, পরিচালনা বিষয়ে আগ্রহ যাঁদের বেশী অর্থাৎ আপনাদের মধ্যে আরো বেশী যাঁরা জানতে চান, তাঁদের আরো কিছুটা সুবিধার জন্তে বইয়ের শেষে দীর্ঘ একটা তালিকা দিলুম—যাতে করে উৎসাহী এবং আগ্রহীরা সময় সুযোগ মত সংশ্লিষ্ট বিষয়গুলি পড়ে নিলে নিশ্চয়ই উপকৃত হবেন।

আলোচনায় প্রথমেই আমরা ভাববো আমাদের দেশে যত রকমের পরিচালক আছে, তাদের কথা। কারণ আমার লেখায় বিদেশী লেখকদের লেখার প্রভাব কিছু কম আছে আর এই লেখা আমাদের দেশের নাট্য-পরিচালকদের জন্তেই। নাটক নিয়ে বিদেশে কাজ করার অবস্থা ব্যবস্থার সঙ্গে আমাদের অনেক বিষয়ে মিল থাকলেও বেশীর ভাগ ক্ষেত্রে অমিলটাই বেশী। বিশেষ করে নাট্যপ্রযোজনার জন্তে যে অসংখ্য অসুবিধা আমরা ভোগ করি—অমিলের অংশে সেই দিকগুলোর দিকে তাকালেই বোঝা যাবে। কাজেই বিদেশী—বিশেষ করে পশ্চিমের নিয়মকানুন এবং পরিবেশ প্রতিবেশ সম্পর্কে আমি বিশেষভাবে আলোচনা করতে চাইবো না। শুধুমাত্র সেই নিয়মাকানুন গুলো নেবো যেগুলো আমাদের দেশে পরিচালন পদ্ধতির পক্ষে উপযুক্ত এবং প্রয়োজনীয়। তাই আলোচনার শুরুতে আমাদের দেশের পরিচালকদের সম্পর্কে খুব সংক্ষেপে একটা শ্রেণী বিভাজন করা যাক।

একদল পরিচালক আছেন যাঁরা হঠাৎ কোন ভালো পরিচালকের নাট্য প্রযোজনা দেখে আপাতমুগ্ধ হয়ে রাতারাতি পরিচালক হবার ইচ্ছা প্রকাশ করেন।

আর একদল আছেন—যাঁরা একটু নাম এবং যশের জন্তে পাড়ার পুজো থেকে আরম্ভ করে ছোটখাট সখের দলে নাট্যপরিচালনার দায়িত্ব নেন।

অন্ত দল আছেন যাঁরা পয়সার জন্তে অফিস ক্লাব বা অন্তের তৈরী সখের দল কিংবা হঠাৎ তৈরী নাট্যদলে নাট্য পরিচালনা করে থাকেন। কিন্তু খুব কম মানুষ আছেন যাঁরা নাট্যশিল্পকে জীবন সাধনার একটা প্রধান অঙ্গ হিসাবে

ধরে নিয়ে—দেশ, সমাজ এবং শিল্পের প্রয়োজনে দায়িত্বশীল ব্যক্তি হিসেবে নাট্য-পরিচালনার দায়িত্ব নেন। তাঁরা এমনিতেই বড়। আমি তথাকথিত মুষ্টিমেয় শক্তিশালী নাট্য পরিচালকদের কথা এখানে বিশেষভাবে করবো না। কারণ যাঁরা বড় তাঁরা কাজ করছেন এবং করবেন। সম্ভবতঃ আমার লেখা তাঁদের কোন প্রয়োজন মেটাবে না।

আমি বিশেষভাবে নবীনদের কথা ভাবছি এবং ভেবে থাকি। আরো ভাবি যাঁরা নোতুন দৃষ্টিভঙ্গীতে বিশেষ কিছু ভাবার চেষ্টা করছেন এবং নোতুন কিছু করার কথা ভাবছেন। কারণ সত্যিকারের কোন দিগ্‌দর্শন বা ভালো জিনিস আমাদের দেশের নবীন নাট্যপরিচালকদের জন্যে নেই। আমি একথা বলতে চাইছি না যে আমার লেখা নবীনদের হাতে পড়ে একটা দিগ্‌দর্শনের মতো কিছু কাজ করবে। তবে মোটামুটিভাবে বিজ্ঞানসম্মত একটা চিন্তাভাবনা (বিশেষ করে নাট্য পরিচালনা ব্যাপারটার ওপর) উপস্থিত করতে চাইছি। এ ছাড়া নবীনদের জন্যে এদেশে এখনো পর্যন্ত একটা ভালো এবং স্বাস্থ্যসম্মত শিক্ষা প্রতিষ্ঠান গড়ে ওঠেনি যেখানে আমাদের দেশের ভাবীকালের শিল্পী এবং কর্মীরা নাট্যশিল্পে ব্যাপকভাবে ব্যবহারিক তালিম নিতে সক্ষম হবে। সরকারী আনুকুল্যের কথা বাদ দিন পরন্তু এখনো পর্যন্ত এমন অভিভাবক মহল আছেন যাঁরা 'ছেলেমেয়ে' নাটক করতে যাচ্ছে অর্থে উচ্ছন্নে যাচ্ছে— এই রকম মনোভাব পোষণ করতে বিন্দুমাত্র দ্বিধাবোধ করেন না। অথচ পৃথিবীর নাট্য প্রযোজনার ইতিহাসে আমাদের অস্তিত্ব খুব অল্প দিনের হলেও খুব নিম্নমানের নয়। যদিও আমাদের দেশে বহু প্রাচীন কাল থেকেই নাটক ও নাটকের প্রয়োগরীতি নিয়ে গবেষণা হয়েছে—ভরতের নাট্যশাস্ত্র ও অধুনা আবিষ্কৃত রামগড়ের নাট্যমঞ্চ ও প্রেক্ষাগৃহই তার প্রমাণ। ভারতবর্ষের প্রাচীন প্রেক্ষাপট নিয়ে যদি আমরা গবেষণায় ব্রতী হই তবে দেখা যাবে নাটক প্রযোজনার ক্ষেত্রে প্রাচীনতম শরিকের গৌরব থেকে আমরা হয়তো বঞ্চিত হবো না। তবে তা বহুদিনের পরিশ্রম সাপেক্ষ বিষয়। সে যাই হোক, আমাদের আলোচনা আধুনিককালের প্রযোজনা ও প্রয়োগরীতি নিয়ে।

আসলে কি জানেন, আমাদের অভাব নেই কিছুরই—একটু অভাব নিষ্ঠা এবং একাগ্রতার—বেশী অভাব পয়সার। তা সত্ত্বেও আমাদের দেশে নাটক হয় এবং বাপ্পাদের সঙ্গে ভালো নাটক ভালভাবে প্রযোজিত হয়।

আমি এদেশে প্রায় সব তাবাতে—প্রায় সব বড় বড় প্রযোজকদের নাটক

দেখেছি এবং পৃথিবীর বিভিন্ন দেশের বড় বড় নাট্য পরিচালকদের নাট্য প্রযোজনাও দেখেছি তাতে করে আমার মনে হয়েছে—আমাদের দেশে নাট্য পরিচালন রীতি এবং অভিনয়ের মানের দিক থেকে পৃথিবীর অন্যান্য দেশের চেয়ে তো কোন অংশে কম নয় বরং কয়েকটা দিকে তো আমরা সত্যিকারের অসাধারণ—যেমন; অভিনেতার আত্মগত দিকের প্রকাশ। প্রযোজনার দিক থেকে সহজ সরল প্রতীক ব্যবহার—সমাজ-সচেতন দৃষ্টিভঙ্গির সৎ এবং বলিষ্ঠ উপস্থাপনা। তীর্যক ও দরদী কমপোজিশান রচনা ইত্যাদি। কাজেই আমাদের দেশের অভিনেতা পরিচালকদের মোটেই তুলনামূলকভাবে ছোট বা হেয় করবো না বরং দু হাত বাড়িয়ে বুকে টেনে নিয়ে সগৌরবে অভিনন্দন জানাবো। কারণ, একেই দরিদ্র, শরীরে প্রোটিনের অভাব—শিল্পক্ষেত্রে সরকারের যথাযথ পৃষ্ঠপোষকতার অভাব —দলগত দ্বন্দ্ব ইত্যাদি থাকা সত্ত্বেও অভিনয় পরিচালনা ক্ষেত্রে পৃথিবীর অন্যান্য উন্নত দেশে—যেমন, ইংল্যাণ্ড, জার্মানী, ফ্রান্স, রাশিয়া, আমেরিকা প্রভৃতি দেশকে টেক্কা দিতে না পারলেও—আমরা কারোর চেয়ে কোন অংশে কম নই। শুধু টেকনিক্যালিটিজ বা কারিগরি দিক থেকে উন্নতি ছাড়া। আবার কম বেশী বোঝার বা জানার উপায় নেই—কারণ এ সম্পর্কে বিশ্বগত প্রচারের দিকটা বিশেষভাবে উপেক্ষিত। আমরা একটুতে খুশি হবার লোভ এখনো পরিহার করতে পারি না। যেমন ভারতবর্ষের অতি আধুনিক নাটক ভালো কি মন্দ, সে নিয়ে বিশ্বের বাজারে কোন প্রশ্ন নেই, চিন্তা নেই। তবুও তার মধ্যে খুশি হবার কারণ বাদল সরকারের 'এবং ইন্দ্রজিৎ' অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত আকারে পেঙ্গুইনে ইংরাজী ভাষায় প্রকাশিত হয়েছে। কিন্তু ভারতবর্ষের অন্যান্য খ্যাতিমান নাট্যকারদের ভালো নাটক ইংরাজীতে ছাপা হয়ে ব্যাপক প্রচার হলে দেখা যাবে নাটক রচনায়ও আমরা কারোর চেয়ে কোন অংশে কম নই।

তার ওপর আরো কি লজ্জার কথা দেখুন—পৃথিবীর মোট ৩৩টি দেশকে নিয়ে গঠিত 'ইনটারন্যাশনাল এ্যামেচার থিয়েটার এসোসিয়েশনে'র সভ্যপদ লাভ করতে এখনো আমরা সক্ষম হই'নি। দুর্ঘটনা সূত্রে গত বছর (১৯৭৪) আমি লণ্ডনে ওদের কন্‌ফারেন্সে ভারতবর্ষের অতিথি হিসাবে যোগদান করি। ওখানে জানতে পারি ওরা চেষ্টা করেও আমাদের দেশের তথাকথিত কর্তৃপক্ষদের সঙ্গে যোগাযোগ করতে পারে নি—পরন্তু চিঠি লিখে কোন জবাব পায় নি।

প্রতিটি উন্নত দেশে নাটক শেখা এবং শেখানোর জায়গা আছে—জ্ঞান সম্প্রসারণের জন্যে বিভিন্ন দেশে বইপত্র যথেচ্ছভাবে সংগ্রহ করার সুযোগ আছে। নাট্য-শিল্পে অংশগ্রহণের জন্যে উপযুক্ত শিক্ষাপ্রাপ্ত কর্মী শিল্পীর অভাব নেই। স্কুল জীবন থেকেই ছেলেমেয়েরা নাট্যশিল্পে অংশ গ্রহণের জন্যে শিক্ষালাভের সুযোগ পায়। কিন্তু আমাদের দেশে? কটা প্রতিষ্ঠান আছে? নেই, যাও বা আছে তা উন্নতজাতের নয়—পক্ষপাত মূলক এবং রাজনৈতিক চক্রান্তে আবিষ্ট অথচ ভাবতে আশ্চর্য লাগে প্রাচীন ভারতবর্ষের মাটিতে নাট্য প্রশিক্ষণের ব্যাপক ব্যবস্থা ছিল। এমনকি, মহাকবি কালিদাসের আমলে প্রশিক্ষণ ক্ষেত্রে নাট্যাচার্যের ভূমিকা আজও আমাদের বিস্ময়ে হতবাক করে। অতীত গৌরব আজ অন্ধকারের পাতায়—বর্তমান হতাশা সর্বস্ব ভারতবর্ষে এখনও পর্যন্ত নাট্যশিল্প ব্যাপকভাবেই উপেক্ষিত।

অথচ আপনি কি জানেন—অপেশাদার নাট্যগোষ্ঠী আমাদের দেশেই সবচেয়ে বেশী—আমাদের দেশে যত বেশী একাংক নাটক লেখা হয়, অন্য দেশে তা এখনও পর্যন্ত লেখা সম্ভব হয় নি—আমাদের দেশে নাট্যকারের সংখ্যা এত বেশী যে অন্য দেশের পক্ষে তা শ্লাঘনীয় এবং আমাদের দেশের নাটকের সামাজিক ও শৈল্পিক দিক থেকে পরীক্ষা নিরীক্ষার কাজ সবচেয়ে বেশী করে থাকেন আমাদের অপেশদার গোষ্ঠীগুলি।

কিন্তু দুঃখের বিষয়, তাদের কাজ করার সুযোগ সুবিধা গড়ে দেওয়ার জন্যে সরকারী আনুকূল্যে কোনও সর্বজনীন প্লাটফরম আজও পর্যন্ত গড়ে উঠলো না—পরন্তু নাটকের উপর আরও বেশী কর চাপাতে পারলেই বোধ হয় সরকার খুশি হন বেশী এবং তার হীন চক্রান্ত চলছে তলে তলে; বর্তমান নিশ্চুপ সরকারী কর্মক্ষমতা দেখে অন্ততঃ তাই মনে হয়। এ ছাড়া আরও কত বলব—আপনারা সবাই জানেন—তথাপি না বললেই নয়—দলাদলি হচ্ছে আমাদের মঞ্চ জগতের মস্ত বড় অভিশাপ। এ পর্যন্ত কত দল গড়ে উঠল, কত দল ভাঙল তার কোন হিসেব নেই। এ দেশে নাটক করে কারোর ক্ষুধার জ্বালাও মেটে না (এ্যামেচার নাট্যগোষ্ঠীর সঙ্গে যুক্ত প্রযোজক ও শিল্পীদের কথা বলতে চাইছি)। এখনো যতটা বেশী দর্শক সহযোগিতা প্রয়োজন ততটা সহযোগিতা আমরা পাই না—এর জন্যে অবিশ্যি অর্থনৈতিক রাজনৈতিক পরিস্থিতি দায়ী। তবুও এত কিছু সমস্যা থাকা সত্ত্বেও আমরা নাটক করি এবং করবো। করবো সামাজিক কারণে, করবো আত্মিক আনন্দের

জন্তে—করবো নিজেদের প্রকাশ করার জন্তে। গাছের পাশে যেমন আগাছা ছড়িয়ে থাকে—থাকে চিরকাল—এবং গাছকে বাঁচাতে গেলে যেমন মাঝে মাঝে আগাছাকে কেটে ছেঁটে বাদ দিতে হয়, ঠিক তেম্নি দৃঢ় আত্মপ্রত্যয় সমৃদ্ধ প্রকৃত সাধকের আবির্ভাব ঘটলে আগাছার দিন শেষ হবে। শুধু লক্ষ্য রাখতে হবে সংস্কৃতির এই পবিত্র ভূমিতে আগাছা যেন গাছ না হয়ে ওঠে। ইদানীং কালে এদেশে অনেক আগাছা গাছ হতে চাইছে এবং কিছু গাছ হয়েছেও—এদের সম্পর্কে সতর্ক থাকতে হবে। নইলে শুধু আপাতমুগ্ধকর চটকদার নাটক, প্রচার মূলক নাটক দেখে আমাদের বুদ্ধি এবং মনের ক্ষুধা মেটাতে হবে। সমাজ সচেতন নিরপেক্ষ শিল্প হিসেবে পৃথিবী বিজয় করার রাস্তাতে অল্প দিনেই ধ্বস নামবে।

সুতরাং আমাদের প্রথম কাজ হবে দলাদলি থেকে উর্ধ্বে ওঠার মত একট মন প্রস্তুত করা। দ্বিতীয় কাজ, অশিক্ষিত পটুত্বের আসর থেকে নাট্যজগতকে উদ্ধার করা। তৃতীয় কাজ, অগণতান্ত্রিক মনোভাব থেকে পরিচালককে দৃঢ় প্রত্যয় সমৃদ্ধ গণতান্ত্রিক মনোভাবে উদ্বুদ্ধ হওয়া। এ প্রসংগে একটু বিস্তারিত আলোচনার প্রয়োজন।

আপনারা সবাই জানেন যে নাটক একটি স্বতন্ত্র শিল্প। শুধু শিল্প বললেই সব বলা হল না। জীবন-শিল্পও বটে। জীবনের আসল রূপকে নকল করে যতটা সম্ভব আসলের মত দেখাবার চেষ্টা করি একটি মঞ্চের ওপরে। তাই মঞ্চে দেখি একটি শিল্পকে এবং দেখি জীবনকে। এই জীবনের রূপারোপের ক্ষেত্রে আমরা প্রায় সমস্ত দেশে দেখেছি একটি অগণতান্ত্রিক মনোভাবের প্রচ্ছন্ন প্রকাশ! আমাদের দেশে দেখা যাচ্ছে বহু শিল্পীর প্রতিভা প্রকাশের চেয়ে একজন পরিচালকের প্রতিভা প্রকাশের ঝোঁকটা বেশী। পরিচালক হয়তো কেন্দ্রীয় চরিত্রে রূপ দেন। কিন্তু আশেপাশের চরিত্রগুলি উপেক্ষিত হয় সংক্ষিপ্ত পরিসর এবং চরিত্রের বিশিষ্ট গুণাগুণের অভাবে। এর জন্তে অনেক প্রতিভাধরের প্রকাশ নেপথ্যে থেকে যায়। এইরকম মনোভাব থেকে একটু সরে এসে যদি অনেক শিল্পীর আত্মগত দিকটা প্রকাশের সহায়ক আমাদের দেশের পরিচালকরা হন, তা হলে এই মাটিতেও অদূর ভবিষ্যৎ বহু অগণ্য শিল্পীর আত্মপ্রকাশে নাট্যজগৎ অনেক দিক থেকে লাভবান হতে পারে।

এ কথাটা খুবই সত্য যে—থিয়েটারের মধ্য দিয়ে একটা জাতিকে চেনা যায়। পৃথিবীর যে কোন উন্নতিকামী জাতির দিকে তাকিয়ে দেখুন—

দেখবেন সেই দেশের বিজ্ঞান, রাজনীতি, সমাজ এবং অর্থনৈতিক অবস্থা যেমন উন্নতি করেছে, তেমনি উন্নতি করেছে সেই দেশের শিল্প ও সাহিত্য। বিশেষ করে নাট্যশিল্প। সভ্যতার এক হাতে যেমন বিজ্ঞানের ক্ষেত্রে সমাজের অগ্রগতি তেমন অন্য হাতে নাটকের উন্নতি। কার কথা বলবো? গ্রীস, ইংলণ্ড, জার্মানী, ইতালী, ফ্রান্স, আমেরিকা—ইত্যাদি।

স্নতরাং নাটক আজ আর নিছক আনন্দের জন্তে নয়। সমাজের প্রয়োজনেও। নাটক দেখতে আমরা যেম্নি ভালবাসি, ঠিক তেম্নি অনেক শিল্পের সংমিশ্রনে নাটক মানুষকে হাসায় কাঁদায়—চিন্তার জগৎকে তোলপাড় করায, এমন কি কুচক্রী শাসকগোষ্ঠী এবং দূষিত সমাজব্যবস্থাকে ভেঙে ফেলে নতুন সমাজ স্বষ্টির কাজে বিস্ফোরকেব মত কাজ করে। স্নতরাং নাটক নিয়ে ছেলেখেলা করার দিন আর নেই। থিয়েটার আজ আমাদের জীবনের এক নির্ভরশীল শিল্প। কাজেই আজকে আমাদের সামনে এক নতুন দিন। সম্মিলিত শক্ত কব্জি দিযে সেবা করে থিয়েটার-শিল্পকে উন্নত করাব দিন। মনুষ্যত্ব বিকাশের পথকে নতুন আলোকে উদ্ভাসিত করার দিন।

পৃথিবীর বিভিন্ন দেশের নাটক দেখে আমাব এই শিক্ষা হয়েছে—আমাদের হাতে অফুরন্ত শক্তি আছে। আমাদের ইচ্ছা আর শক্তিকে আরো একটু মহৎভাবে কাজে লাগাতে পারলে নাট্য-শিল্পেও যে আমরা অনেক এগিয়ে যেতে পারবো—এই দৃঢ় বিশ্বাস আমার আছে। আপনাদের কাছে আমার অনুরোধ যাঁরা এই শিল্পে নিয়োজিত হতে চান তাঁরা প্রথমে যে কোন একটা মহতী আদর্শ কিংবা মানবীয় কারণ নিয়ে নাট্যশিল্পকে সাধনার স্তরে উন্নীত করুন। মানব মুক্তির পথকে নোতুন আলোকে উদ্ভাসিত করুন।

আমার এই আলোচনায় আমি যথাসম্ভব ইংরিজি উদ্ধৃতি বর্জন করেছি এবং নাট্য-প্রযোজনা সম্পর্কে বিগত পণ্ডিতদের শক্ত শক্ত কথা দিয়ে বিষয়কে জটিল করতে চাইছি না। চেষ্টা করবো আমার নিজের অভিজ্ঞতা, সামান্ত জ্ঞান এবং অন্তের কথাকে নিজের মত করে বলতে। আমি আগেই বলেছি আমার লেখা—মূলতঃ অল্প জ্ঞানীদের জন্তে, নবীনদের জন্তে—এবং যাঁরা পুরোনো হয়েও নবীন রয়েছেন তাঁদের জন্তে।

এবাবে আমার সম্পর্কে একটু আত্মপ্রচাবে নামা যাক। স্বদেশে গত পনেরো বছর ধরে নাট্যজগতের বহু বিদগ্ধ পুরুষের সান্নিধ্যে এসেছি। বিদেশে মার্টিন এস্লিন, হিউজ মরিসনের মত মহান ব্যক্তিদের সান্নিধ্যে এসে-নাট্যপ্রযোজনা

সম্পর্কে যতটুকু সংগ্রহ করতে পেরেছি ঠিক ততটুকু আপনাদের হাতে তুলে দিতে চাচ্ছি। এতে আপনাদের কতটুকু কি উপকার হবে জানিনে—তবে এর মধ্যে যদি আপনাদের চিন্তা ভাবনায় কিছু উত্তাপ সৃষ্টি হয় তাতেই আমি খুশি।

অনেকদিন থেকে একটা নাটুকে ইচ্ছা আমাকে বড়ই উৎপীড়ন করছিল। নাটক, অভিনয় এবং নাট্য-প্রযোজনা সম্পর্কে কিছু ভালো কাজ করার ইচ্ছে আমার অনেক দিনের। ইচ্ছেটা ছিল নিজের পাণ্ডিত্য জাহির করার জন্যে নয়, ছিল নবীন জিজ্ঞাসু এবং ভাবী নাট্যকর্মী তথা শিল্পীদের চিন্তা ভাবনার জগৎকে কিছুটা সম্প্রসারিত করার জন্যে। মাপ করবেন, আমার আমিত্ব প্রকাশে স্বাধীনতা যদি পেয়ে থাকি—তা পেয়েছি দীর্ঘ কষ্ট লাঞ্ছনা ভোগের সঙ্গে সঙ্গে, তাই আমি চাই ভাবী নাট্য কর্মীরা যেন লাঞ্ছিত না হয়।

আগের যুগে আমাদের দেশে অধিকাংশ মহৎ নাট্য পরিচালকেরা নাট্য প্রযোজনা নিয়ে অনেক কিছু করেছেন—বর্তমানের পরিচালকরাও করছেন। বলতে বাধ্য হচ্ছি এতে করে তাঁরা নিজস্ব সাফল্যের জন্যে অনেকে সম্মানিত হয়েছেন—কেউ পয়সা করেছেন, কেউ আবার পয়সা খুইয়েছেন। কেউ আবার প্রদীপ্ত প্রতিভা নিয়ে মাতলামো করে শুধু নৈরাশ্যের দীর্ঘশ্বাস ফেলেছেন—কিন্তু ভবিষ্যৎ নাট্যকর্মীদের জন্যে খুব একটা উল্লেখযোগ্য চিন্তা ভাবনা করেছেন বলে মনে হয় না। করলেও তার বাস্তবায়িত কোন দৃষ্টান্ত আমরা চোখের সামনে দেখতে পাইনি। সত্যি যদি পাওয়া যেতো, তাহলে এদেশে ভালো ভালো শিক্ষাপ্রতিষ্ঠান গড়ে উঠতো (নাটকের বিভিন্ন দিকে তালিম নেবার জন্যে) ন্যাশনাল থিয়েটারও হোত। স্কুল থেকে শুরু করে বিশ্ববিদ্যালয় পর্যন্ত নাটকের তত্ত্ব এবং ব্যবহারিক দিক নিয়ে বলিষ্ঠ পাঠ্যক্রম চালু হোত। ফলে আমরা বর্তমানে সেই সব মহান ব্যক্তিদের হতাশা পূর্ণ কর্মকাণ্ডকে নিয়ে মাঝে মাতামাতি করি—কিন্তু ভবিষ্যৎ শিল্পীদের আত্মপ্রকাশের জন্যে তাঁরা কোন্ দিকের রাস্তার কোন্ মুখটা খুলে গেছেন? কাদের ইতিহাস আজ কাদের কাছে?

নাট্যাভিনয় এবং পরিচালনার তত্ত্ব এবং ব্যবহারিক দিক নিয়ে এর আগে কিছু বই লেখা হয়েছে। অধিকাংশ ক্ষেত্রে দেখা গেছে সেই সব বইগুলি যেন প্রকাশের তাগিদে লেখা—বিশেষভাবে বিদেশী বই থেকে ছেঁকে নেয়া, তত্ত্ববহুল এবং কিছু ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা প্রসূত। আমি কোন কারণেই সেই সব বই

এবং লেখককে অসম্মান করতে চাই না। কারণ, তাঁরা শুরু করেছেন—চেষ্টা করেছেন—আমাদের কাজ নিজস্ব শক্তি অনুযায়ী আরো অনেক কিছু করা—পূর্বসূরীদের কাজকে আরো এগিয়ে দেয়া—এবং ভালো কাজ হবে যদি তত্ত্বের পাশাপাশি কিছু ব্যবহারিক বিষয়ে কাজ করা যায়।

যদি আমার লেখা পড়ে কেউ পরিচালক হতে চান তা হলে আমার সেই নেপথ্য বন্ধুটিকে শুরুতেই সবিনয়ে অনুরোধ করবো—দয়া করে আমার লেখা আর পড়বেন না—এখানেই শেষ করুন। কারণ—শুধু পড়ে পরিচালক হওয়া যায় না। পড়া শেষ করে সমস্ত বিষয়টা বুঝে উঠতে পারলেও পরিচালক হওয়া যায় না। বড় জোর জ্ঞানী বা বিশেষ জ্ঞানী হতে পারেন এবং নিজেকে প্রকাশ করার ক্ষমতা থাকলে সমালোচক হতে পারেন। পরিচালনা বিষয়টা নির্ভর করে প্রয়োগের উপর। শুধু বই পড়ে আমি আমার জ্ঞানের জগতের বিস্তৃতি ঘটাতে পারি। চিন্তার জগতে বিপ্লব আনতে পারি—নতুন চিন্তার আত্মপ্রকাশ ঘটাতে পারি। পরিচালনা বিষয়টা আয়ত্ব করার প্রথম ধাপে অর্জন, পরে বিশ্লেষণ, শেষে প্রকাশ। 'প্রকাশ'টা হচ্ছে সম্পূর্ণ ব্যবহারিক। সুতরাং আমি যা বলবো তাতে আপনার চিন্তার জগতে হয়তো কিছু নতুন ছবি আঁকা সম্ভব। কিন্তু সেই ছবিকে আপনি যতক্ষণ পর্যন্ত মঞ্চে নতুনভাবে রঙ তুলি দিয়ে প্রকাশ করতে না পাচ্ছেন, ততক্ষণ পর্যন্ত পরিচালক হিসেবে সার্থকভাবে উত্তীর্ণ হওয়া বড্ড বেকায়দার কাজ।

এখানে পরিচালনা বিষয়ে মূল সূত্র দেয়া যেতে পারে—সেট হোচ্ছে—মন্ত্র নয় বা যাদুবিদ্যা জাতীয় কোন কৌশল নয়—বিজ্ঞানভিত্তিক আলোচনা। সঙ্গে সঙ্গে এটুকুও বলা—আমার জ্ঞান, অন্যের জ্ঞান ও অভিজ্ঞতাকে সরলভাবে ব্যাখ্যা করে এইটুকু বোঝানো নাট্য-পরিচালনা ব্যাপারটা যতটা সহজ জিনিস বলে মনে হয়, আসলে মোটেই সহজ জিনিস নয়। পাশাপাশি—মোটামুটি এই রকম একটা সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া যায়—নাট্য প্রযোজনা বিজ্ঞানভিত্তিক ব্যবহারিক শিল্পের অন্তর্গত—শিল্প হয়েও বিজ্ঞান নির্ভর। পরিচালক কারিগর হয়ে যেমন শিল্পী তেমনি শিল্পী হয়েও বৈজ্ঞানিক।

দ্বিতীয় পাঠ

পরিচালকের সময় ও স্বীকৃতি

'পরিচালক' এবং 'প্রযোজক' এই দুই শব্দ নিয়ে কিছু বিতর্ক আছে। বিতর্কের জন্যে এই শব্দ দুটির ব্যবহার সম্পর্কে মাঝে মধ্যে নাস্তানাবুদ হতে হয়। তবে এই তর্ক-বিতর্ক সাধারণতঃ স্থান· ভেদে হোয়ে থাকে। প্রযোজক বলতে তাদেরই বোঝায় যারা নাট্য উপস্থাপনার ব্যবসায়িক তথা অর্থ নৈতিক দিকটি নিজের হাতের মধ্যে রাখেন। বিশেষ করে নাটক কেনা, অভিনেতা-অভিনেত্রী তথা নাট্যকর্মী নির্বাচন, হল ভাড়া ইত্যাদি অর্থনৈতিক লেনদেনের দায়দায়িত্ব যিনি বহন করেন। আর পরিচালক হোচ্ছেন তিনি—যিনি প্রযোজকের দ্বারা নির্বাচিত নাট্য-উপস্থাপনার সৃষ্টিশীল দিকের দায়দায়িত্ব বহন করেন। অনেক সময় প্রযোজক ও পরিচালনার দায়িত্ব নেন। যেমন আজকের যুগের বস্ত্র বিপ্লবের অন্যতম পুরোধা পল রেমণ্ড। তিনি একাধারে প্রযোজক এবং পরিচালক। আমাদের দেশে খুঁজলে এই রকম পরিচালক প্রযোজক বেশ কিছু মিলতে পারে। সে যাই হোক আমেরিকায় যে অর্থে প্রযোজক শব্দটি ব্যবহার করা হয় ইংলণ্ডে কিন্তু সেই অর্থে নয়।

ইংলণ্ডে প্রযোজক হোচ্ছে মূলতঃ নাট্য বিশ্লেষক, মহলা নিয়ন্ত্রক এবং সময়ে সময়ে শিল্পীদের নিয়ন্ত্রণের দায়িত্ব যিনি বহণ করেন তিনি। শৈল্পিক বা নাট্যক্রিয়া ছাড়া অর্থনৈতিক দায়িত্ব বহন করেন না। প্রযোজক হোচ্ছেন সরকার বা কোম্পানীর বেতনভুক শিল্পী।

বস্তুতঃ পক্ষে বিংশ শতাব্দীর গোড়াতে নাট্য-প্রযোজনা স্বনির্ভর শিল্প হিসাবে চিহ্নিত হোয়েছে এবং এই সূত্রে প্রযোজক (ইংলণ্ডে) বা পারিচালক

(আমেরিকায়) নিজস্ব প্রতিভার ক্ষেত্রে স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্ব হিসেবে স্বীকৃত হোয়েছেন।

প্রথম যুগে পরিচালনার কাজ সারতো নাট্যকার নিজে। পরবর্তীকালে কে কি ভাবে নাট্য প্রযোজনা করতো সে সম্পর্কে পরে বলছি। তার আগে নাট্য-পরিচালক এবং প্রযোজক সম্পর্কে আর দু একটা কথা বলে নিই।

দেখা যাচ্ছে ইংলণ্ডে যেখানে প্রয়োজক সৃষ্টিশীল ব্যক্তি আমেরিকায় সেখানে প্রয়োজক ব্যবসায়ী। কিন্তু হিসেবে দেখা যায় ইংলণ্ডের প্রযোজক এবং আমেরিকার পরিচালক একই মানুষ অর্থাৎ সৃষ্টিশীল সত্তা।

আমাদের দেশেও ব্যাপারটা গুলিয়ে ফেলার মতো বিষয়। বেতার নাটকে পরিচালক কথাটা শুনতে পাই না—প্রযোজক শব্দটা শুনতে পাই। অথচ প্রযোজক কোনও আর্থিক দায় দায়িত্ব বহন করে না—উল্টে তিনি নিয়মিত বেতন পান—কেউ আবার সম্মানমূল্য গ্রহণ করে বেতারে নাট্য-প্রযোজনার দায়িত্ব নেন। তবে তিনি সৃষ্টিশীল ব্যক্তি হিসেবেই চিহ্নিত। অন্যদিকে ব্যবসায়িক রঙ্গমঞ্চ ছাড়া গ্রুপ থিয়েটার বা নাট্যদলে প্রযোজক হোচ্ছে একটা দল—সে যে কোনও নামে হোক না কেন। প্রযোজক সেখানে একটা আদর্শগত ধারণা (আইডিয়া) ছাড়া কিছুই নয়। মূল কার্য্য-কলাপের ভূমিকা দলের কয়েকজন প্রধান কর্মীদের ওপর থাকে। পরিচালক প্রযোজকের ভূমিকা গ্রহণ করলে নামের দিক থেকে গ্রুপের নামই বিশেষ ভূমিকা গ্রহণ করে। এখানেও পরিচালক স্বতন্ত্র প্রতিভা হিসেবে স্বীকৃত।

ব্যবসায়িক প্রতিষ্ঠানে কোন কোম্পানী বা মালিক প্রযোজকের ভূমিকা গ্রহণ করে। তবে একক মালিক বা কর্মী যিনি প্রযোজকের ভূমিকা নেন তিনি যে প্রতিভাবান হবেন না বা পরিচালকের ভূমিকা গ্রহণ করবেন না এমন কথা বলা যায় না।

অনেক সময় বহু অপেশাদার নাট্যগোষ্ঠী বিভিন্ন প্রতিষ্ঠানের আমন্ত্রণে গিয়ে নাট্যপ্রযোজনা করে থাকে। সেক্ষেত্রে যাঁরা আমন্ত্রণ করছেন, তাঁরাই আর্থিক দায়দায়িত্ব বহন করেন—তাঁদের সাময়িক সাংগঠনিক নেতৃত্বে অস্থায়ীভাবে নাটক প্রযোজিত হয়। এক্ষেত্রে দেখা যায় প্রযোজকের দ্বি-মুখী ভূমিকা রয়েছে। প্রথম যে দল নাটক করবেন এবং দ্বিতীয়তঃ যাঁরা নাটক করাবেন। প্রথমটি স্থায়ী, দ্বিতীয়টি অস্থায়ী। সে যাই হোক—

এবারে ছোট করে পরিচালকের ইতিহাস বর্ণনা করি। আগেই বলেছি

প্রথম যুগে পরিচালক স্বতন্ত্র একটি সত্তারূপে সম্মানিত হননি। লেখক নিজেই একটি নাটক কোনও রকমে দাঁড় করিয়ে দিতেন। সোফোক্লিস থেকে শুরু হয়ে শ'য়ের যুগ পর্যন্ত এই রীতি দেখা যায়। এরই মধ্যে দৃশ্যকার এবং নাট্যকার সম্মিলিত চেষ্টায় নাটক উপস্থাপনা করতো মিলেমিশে। সেকস্পীয়রের যুগে সেকস্পীয়র নিজে এবং প্রধান অভিনেতাদের সহযোগিতায় পরিচালনার কাজ সারা হোতো। সেকস্পীয়রের যুগে কোম্পানীর ঊর্দ্ধতন কর্তৃপক্ষও পরিচালনার কাজে তদারকি করতেন। অষ্টাদশ শতাব্দীতে মূল অভিনেতা নাট্য পরিচালনার দায়িত্ব নিতেন। উনবিংশ শতাব্দীতে মহলা এবং অভিনয়ের মূল দায়িত্ব ছিল প্রমটারের ওপর। এই প্রমটার একাধারে নিয়ন্ত্রক এবং মঞ্চ ব্যবস্থাপকও বটে। প্রম্পট্‌কপি (পরিচালন পাণ্ডুলিপি) হাতে রেখে সংলাপ ব্যবহার, চলাফেরা, অঙ্গ সঞ্চালন, দৃশ্যান্তর আসবাব নিয়ন্ত্রণ ইত্যাদি সবই করতেন। অবৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে অভিনয় এবং মহলা হওয়ার ফলে দিন ফেরে অভিনয় তথা প্রযোজনার গুণাগুণেরও রকম ফের হতো। এসব কথা পশ্চিমের। কিন্তু ভাল করে লক্ষ্য করলে দেখা যাবে পিকচার ফ্রেম থিয়েটার এদেশে শুরু হবার দিন থেকে আজ পর্যন্ত পশ্চিমের প্রথম যুগের পরিচালকদের ভূমিকার কথাই মনে করিয়ে দেয়।

বর্তমানে পশ্চিমে এখন যেমন পুরোপুরি বিজ্ঞান সম্মতভাবে কর্মবিভাজন করে মেক-আপ থেকে শুরু করে নাটকের পরিচালককে স্বতন্ত্রসত্তা হিসেবে মর্যাদা দেয়া হয়—আমাদের দেশে এখনো পর্যন্ত ততটা করা সম্ভব হয়নি। হয়নি তার অনেক কারণ। একে একে অবকাশমত আলোচনা হবে।

ওদেশে সবাই যে যার নির্দিষ্ট কাজ করে টাকা পয়সা পায়, পায় সম্মানও। কিন্তু এদেশে আর্থিক দুরবস্থার জন্য কোন রকমে কাজ চালানোর মত কাজ চালাতে হয়। ফলে উপযুক্ত দক্ষ কর্মীদের অভাববোধ করতে হয়। এক একটি জিনিসের জন্য নির্দিষ্ট কোনও দপ্তর নেই। কাজেই পরিচালককে অনেক জিনিসের দায়িত্ব বহন করতে হয়। স্বাধীনভাবে কাজ করার স্বাধীনতা যেমন ওদেশে সহজেই করা যায় আমাদের দেশে স্বাধীনভাবে কাজ করতে গেলে পরিচালকদের মাথার ওপর অনেক দায়িত্ব নিতে হয়। তাই আমাদের দেশের পরিচালক যেমন একদিকে প্রতিভাবান সৃষ্টিশীল ব্যক্তিত্ব অন্যদিকে অক্লান্ত কর্মীও বটে।

আমাদের দেশের পরিচালকদের দুর্ভাগ্যও আছে কেননা সৃষ্টিশীলতাকে প্রশ্রয় দিতে গিয়ে অনেক অনাসৃষ্টির বিরুদ্ধেও লড়তে হয় মনের অনিচ্ছা সত্ত্বেও। এদিক থেকে আমাদের দেশের পরিচালক স্বাধীন হয়েও পরাধীন প্রায় ক্ষেত্রে।

পরিচালক কে এবং কেন?

পরিচালক কে?

উত্তরে বলা যায়—পরিচালক কে নয়? আপনি, আমি, আমরা সবাই। কিন্তু এটাতো নিছক বলার জন্য বলা।

তাহলে আসল কথাটা ছোট্ট করে বলি—যিনি কিছু শিল্পীদের দিয়ে একদল দর্শকের সামনে একটি নাটককে মঞ্চের উপর ভালভাবে রূপ দিতে পারবেন তিনিই হলেন নাট্য-পরিচালক। না মশাই, ব্যাপারটা আমাদের দেশে যত সহজে ঘটে আসলে কাজটা অত সহজ নয়। একবার ভাবুন না—রাজ্যের অন্য অনেক কাজ থাকা সত্ত্বেও আপনি হঠাৎ নাটক পরিচালনা করতে যাবেন কেন? জানি নাট্য পরিচালনায় অংশ নেয়ার স্বপক্ষে আপনার নিজস্ব অনেক যুক্তি আছে। তবুও এটা হয়তো ঠিক যে আপনি শুধুমাত্র নিছক আনন্দের জন্যে নাট্য পরিচালনা করতে যান না। তবে কি খ্যাতির মোহে? সে তো অল্পদিন একটু দাপটের সঙ্গে রাজনীতি করলেও খ্যাতি অর্জন করা যায়। ছায়াচিত্রে অভিনয় করলেও। কিন্তু নাটক করতে যাবেন কেন? এ প্রশ্নের জবাব এবং আলোচনা আমি যথাসময়ে করছি, যদিও সংক্ষিপ্তভাবে আগেই এ সম্পর্কে আমি যৎসামান্য ইংগিত দিয়েছি।

নাটক করতে যাবেন কেন—সে বিষয়ে আপনার যুক্তি এবং চিন্তা ঠিক হবার পর নাটক করতে গেলে আপনার দায়িত্ব কতটা সে বিষয় ভাবতে হবে। দায়িত্ব সম্পর্কে ভাবনা শেষ হবার পর সে সম্পর্কে অর্থাৎ সেই ভাবনাকে কি

ভাবে বাস্তবে রূপ দেবেন সে ভাবনা আসবে। তারপর আসবে কাজ এই কাজগুলো কি রকম এবং কোন সময় ?

প্রথমে নাটক বাছাই করা—পরে নির্বাচন, সংগঠন ও প্রচার—তারপরে মহলা—তারপর অভিনয় এবং শেষে—অর্থাৎ অভিনয় শেষে আপনাদের অভিনয় অর্থাৎ কি-না সমালোচনা—পরবর্তী কার্যাবলী নির্ধারণ ইত্যাদি। তবে এর যে হেরফের হবে না তা নয়—সংগঠনের ব্যাপারটা এদেশে গোড়া থেকে মাথায় রাখা ভাল।

এছাড়া আরো কত রকমের চিন্তা-ভাবনা করতে হবে দেখুন। নাটক পরিচালনা করতে গিয়ে আপনাকে ভবিষ্যতে কোন্ কোন্ অসুবিধার সম্মুখীন হতে হবে বা হতে পারে তার সম্পর্কেও আপনার চিন্তাধারা ঠিক রাখতে হবে। শুধু তাই নয়—সমস্যা এলে কিভাবে তাকে সমাধানের পথে এগিয়ে নিয়ে যেতে হবে সে সম্পর্কে আপনার দায়িত্ব আপনাকেই পালন করতে হবে। নচেৎ ভালো প্রডাক্‌শন হবে না—দল ভাঙ্গতে পারে।

মোট কথা একটা নাটক প্রযোজনা করতে গেলে যে অসুবিধা বা সমস্যায় পড়তে হয়—আমি মনে করি যদি সেই অসুবিধার ঠিক অসুবিধাগুলো বা সমস্যাগুলো আপনি ঠিক খুঁজে বের করতে পারেন তা হলেই সেই সব সমস্যার অর্ধেক সমাধান হয়ে যায়। আমাদের মুস্কিল—আমরা অনেক সমস্যার মধ্যে চিন্তা ভাবনা তালগোল পাকিয়ে ফেলি—ঠিক সমস্যাটা খুঁজে বের করতে পারি না।

পরিচালক কেন ? এ প্রশ্নের সঙ্গে জড়িয়ে আছে পরিচালকের দায়িত্ব এবং কর্তব্য। দায়িত্ব কর্তব্য সম্পর্কে আলোচনায় প্রবেশ করার সঙ্গে সঙ্গে আমি তাঁদের কাছে কয়েকটি প্রশ্ন রাখবো যাঁরা নাট্য পরিচালনায় অংশ নিতে আগ্রহী। প্রশ্ন করেই জানতে চাইবো সেই সব প্রশ্নের সঠিক জবাব। নিজের জবাবের সত্যাসত্য প্রসংগে আপনি নিজে নিজেই বিচার বিবেচনা করতে পারবেন। বিবেচনা করার পর আপনি নিজে নিজেই সিদ্ধান্ত নেবেন ভবিষ্যতে সত্যি আপনি নাট্য-পরিচালনায় অংশ নেবেন কি না।

একথা তো ঠিক—আজকের এই অগ্রগতির যুগে (যদিও হিংসা বৈষম্য ইত্যাদি জিনিসগুলো মাথা চাড়া দিয়ে উঠেছে—যুগের জটিলতার সঙ্গে সঙ্গে আরো বেশী করে উঠবে—এতে ভয় পাবার কিছুই নেই) গোঁজামিল দিয়ে কোন কাজ হবে না—হলেও তা অসৎ আর ভাঁওতাবাজী হবে। আর সেই সুখ নিয়ে শুধু নিজেকে সুখী করা যাবে—বিশ্বগত দিক থেকে কোন লাভ হবে না।

তাই বলছি আমার প্রশ্নে কেউ দুঃখ পাবেন না যেন—রেগেও উঠবেন না —দোহাই। আমার প্রশ্নগুলো নেহাৎ আমার প্রশ্ন নয়—আপনাদেরও প্রশ্ন। তাই আপনাদের প্রশ্নের জবাব আপনাদেরই দিতে হবে। এই যে নিজের প্রশ্ন নিজে জবাব দেবার যে আত্যন্তিক চেষ্টা—এর থেকেই জন্ম হয় ভালো পরিচালকের।

অবিশ্যি যাঁরা দু' একটা নাটক পরিচালনা করে রাতারাতি মামা কিংবা দাদা হতে চাইবেন আমি তাঁদেরকে আমার আলোচনায় ধরছি না। যারা সত্যিকারের কিছু কাজ করতে চান—ভাবতে চান—আমার প্রশ্নগুলো কেবল তাদেরই জন্যে।

আমার প্রথম প্রশ্ন—আপনার বয়স কত?

বয়স জানতে হোচ্ছে এই কারণে—সামাজিক প্রতিবেশে আপনার বুদ্ধি-বৃত্তির আত্মপ্রকাশের সময় সীমাটা নির্ধারণ করার জন্যে। কিন্তু সেই সময় সীমা জেনে কি হবে? জানবো তার কারণ আপনার বয়সে আপনি জীবনকে কতটুকু জেনেছেন এবং দেখেছেন। আমার প্রশ্নে হয়তো মৃদু প্রতিবাদ আসতে পারে—হয়তো কেউ বলতে পারেন—কেন মশাই, অল্প বয়সে কী বুদ্ধিবৃত্তির তীব্র প্রকাশ ঘটতে পারে না? আমি বলবো—হ্যাঁ পারে—আমি অস্বীকার করছি না মোটেই। পাল্টা প্রশ্ন আসতে পারে—কম বয়সে কি কেউ বেশী অভিজ্ঞতা সঞ্চয় করে না? আমি বলবো—হ্যাঁ করে—আর করে বলেই আমার প্রশ্ন—আপনার বয়স কত? অনেকের অল্প বয়সে বুদ্ধিবৃত্তির নানান ধরণের জাগতিক প্রতিক্রিয়া দেখা যায়। কিন্তু ঠিক সেইখানে আপনাকে দেখতে হবে সেই সব প্রতিক্রিয়ায় নাট্যক্রিয়া কতখানি লাভবান হবে।

ভালনাটক ভালভাবে উপস্থাপনা করতে গেলে জীবনকে নানান ভাবে দেখতে হয়, জানতে হয়। জীবনের অভিজ্ঞতার সঙ্গে নাট্য-প্রযোজনার বিশেষ করে নাট্য-পরিচালকের ঐশী শক্তি প্রকাশের একটা অঙ্গাঙ্গী যোগ আছে। এসম্পর্কে গ্রহণ বর্জন সম্পর্কে আপনার নিজস্ব চেতনা কতখানি প্রখর এবং শক্তিশালী তার বিচার আপনাকেই করতে হবে।

আমার দ্বিতীয় প্রশ্ন—আপনি লেখা পড়া কতটা জানেন?

মাফ্ করবেন—আমি বিশ্ববিদ্যালয়ের ডিগ্রীর সংখ্যা গরিষ্ঠতার হিসেব নিতে চাইছি না। আমি 'জ্ঞান' অর্থে "জিজ্ঞাসা" শব্দটাকে প্রয়োগ করতে চাইছি। আপনি কতটা পড়তে পারেন, পড়ে কতটা বুঝতে পারেন এবং বোঝার পর

আপনি আপনার বিষয়টা কতটা অন্যকে বোঝাতে পারেন তার ওপরেই নির্ভর করবে আপনি যাদের নিয়ে প্রযোজনায় নামবেন তাঁদের সঠিক আত্মপ্রকাশ। পড়া অর্থে শুধু পড়া নয়—যে কোন বিষয় সম্পর্কে অনুধাবন করা। নাটক অভিনয়ের ক্ষেত্রে বিষয়ের (subject) বিষয়ে কোন বৈষম্য ঘটানো উচিত নয়। কারণ জীবন জগতের সমস্ত বিষয়ই নাটকের বিষয়।

তাই আমি জানতে চাইছি আপনি কতটা পড়তে পারেন আর পড়ার বিষয়টা কতটা বুঝতে পারেন? কারণ একথাটা তো ঠিক—নিজে যে জিনিসটা বুঝতে পারি না—অপরকে তা হাজার চেষ্টা করেও বোঝাতে পারি না। যদি তালগোলে বুঝিয়ে উঠতে পারি তাহলে সে বোঝানোর ব্যাপারেও রীতিমত ফাঁকি থেকে যাবে। আর ফাঁকি থাকলে—যা সৃষ্টি হবে তাও হবে ফাঁকা। তাতে শুধু আওয়াজ বাড়বে—কাজের চেয়ে অকাজ হবে বেশী।

এর পরের প্রশ্ন—আপনার মাতৃভাষা ছাড়া অন্য কোন্ ভাষায় কতটা দখল আছে? অন্য ভাষা সম্পর্কে জ্ঞান থাকলে ভালই—কিন্তু ইংরেজি ভাষায় দখল না থাকলে বিশ্বগত সাফল্য আসার পক্ষে আপনার অভিযানে বিশেষ অন্তরায় সৃষ্টি হতে পারে। কমপক্ষে ইংরেজি ভাষায় দখল না থাকলে পৃথিবীর কোন্ প্রান্তে কি হচ্ছে সে সম্বন্ধে আপনি সরাসরি জ্ঞান অর্জন করতে পারবেন না। শুধু তাই নয় কোন দেশের নাটকের অগ্রগতির চেহারাটা কি রকম তা না জানা থাকলে আপনার প্রযোজনায় নতুন সৃষ্টির অনুপ্রবেশ ঘটাতে বেশ কিছুটা বেগ পাবেন। তবে প্রশ্ন আসতে পারে—ইংরেজি না জানা থাকলে পৃথিবীর অন্য প্রান্তের অগ্রগতি সম্পর্কে কি জ্ঞান অর্জন করা যায় না? যায়। তবে পরমুখাপেক্ষী হতে হয়। তাছাড়া জগতের সমস্ত বিষয় তো আর বর্তমান অবস্থায় মাতৃভাষায় প্রকাশ করা সম্ভব নয়। হয়তো একদিন সম্ভব হবে—কিন্তু কবে?

জীবন-কেন্দ্রিক অভিজ্ঞতার মাধ্যমে যে জ্ঞান অর্জন করা যায়—তার যেমন একটা গভীর তাৎপর্য এবং মূল্য আছে তেমনি পড়াশোনার মাধ্যমেও জগতের অনেক জ্ঞান অল্প সময়ে নিজের কাছে আনা যায়। আর এই পড়াশোনার কাজে পৃথিবীর প্রায় অধিকাংশ দেশ তাদের সভ্যতা, সংস্কৃতি এবং অগ্রগতি সম্পর্কে তথ্যগুলি বিশ্বের বাজারে ইংরেজি ভাষাতেই প্রচার এবং প্রকাশ করে থাকে। তাই বলছিলুম অন্য ভাষা না জানা থাকলেও কমপক্ষে ইংরেজি ভাষাটা জানতে হবে।

একজন পরিচালকের পক্ষে পড়াশোনার মাধ্যমে যে যে জ্ঞানগুলো অর্জন করতে হয় সেগুলো হলো—নাটকের বিবর্তন ইতিহাস, মঞ্চের ইতিহাস, অভিনয়ের তত্ত্ব ও বিবর্তন, সমালোচনা শাস্ত্র, রাজনীতি, অর্থনীতি, সমাজনীতি পদার্থ বিজ্ঞান, শরীরতত্ত্ব, মনোবিজ্ঞান, নাট্যতত্ত্ব, নন্দনতত্ত্ব, ডিজাইন, মেক-আপ, ভিজুয়াল আর্টের তত্ত্ব ও ব্যবহার অর্থাৎ জগতের প্রায় সব বিষয়ে কিছুটা জ্ঞান অর্জন না করতে পারলে অতি সাধারণ নাটক ছাড়া ভাল নাটক ভাল-ভাবে প্রযোজনা করা সম্ভব নয়। তবে শুধুমাত্র বই পড়ে জ্ঞান অর্জন করার কাজে সক্রিয় হবার সঙ্গে সঙ্গে ব্যবহারিক চাক্ষুস জ্ঞান অর্জন করতে পারলে খুবই ভাল কথা। অবিশ্যি অনেক সময় না জেনেও ভাল জিনিস হয়ে যায় —কিন্তু ভাল জিনিস করতে গেলে ভাল জ্ঞান না থাকলে প্রকৃত ভাল জিনিস করা কিছুতেই সম্ভব নয়। আন্দাজে ঢিল ছুঁড়লে হয়তো একঝাঁক পাখীর মধ্যে এক আধটা মরতে পারে—বড জোর আরো দুএকটা আহত হতে পারে—কিন্তু বাকীগুলো ?

আমার এর পরের প্রশ্ন—আপনার পঞ্চ ইন্দ্রিয় কতটা সচল ?

কারণ জগৎ এবং বস্তু সম্পর্কে যাবতীয় জ্ঞান আহরণের জন্যে আপনার পঞ্চ ইন্দ্রিয়ই আপনার পরম বন্ধু। এই পঞ্চ ইন্দ্রিয়ের মধ্যে একটি ইন্দ্রিয় অচল হলে অনেক জিনিস জানা থেকে আপনি বঞ্চিত হবেন, নয় কি ? অভিনয় করার জন্যে 'আবেগ' যেমন অভিনেতার এক পরম সম্পদ ঠিক তেমনি অভিনেতাদের দিয়ে অভিনয় করানো জন্যে পরিচালকের প্রখর অনুভূতি শক্তির প্রয়োজন। আর এই অনুভূতি শক্তির যোগানদার হোচ্ছে শরীরের পঞ্চ ইন্দ্রিয়। যাঁর পঞ্চ ইন্দ্রিয়ের প্রতিটি ইন্দ্রিয় যত সক্রিয় তিনি তত তাড়াতাড়ি জগৎ, বস্তু, ব্যক্তি, সমাজ সম্পর্কে অভিজ্ঞতাসম্পন্ন হয়ে ওঠেন। তবে সবাই নন। যিনি 'জানা' সম্পর্কে আগ্রহী তাঁর পক্ষেই কেবল সম্ভব। এইসঙ্গে আর একটা প্রশ্ন করবো —আপনার পঞ্চ ইন্দ্রিয় ছাড়া অতিরিক্ত আর একটা ইন্দ্রিয় আছে তো ? এর উত্তর আপনি এই মুহূর্তে দিতে পারবেন না। বেশ কিছুদিন কাজ করবার পর আপনি নিজে বুঝতে পারবেন—সেই জিনিসটা কি ? সেটা হচ্ছে সৃজনী শক্তি— যা আপনার একান্ত নিজস্ব সম্পদ। এই সম্পদ আপনাকে আধিদেবতার কারখানা থেকে নিয়ে জন্মাতে হবে। আপনি নিশ্চয়ই এ যুগের 'মোশান মাষ্টার' নন। এ যুগের এটা স্বীকৃত যে—নাট্যপরিচালক "ডেকরেটর" নন—একজন "ক্রিয়েটার"ও বটে। আপনি যখন সৃষ্টি ছাড়া নন, সৃষ্টিশীল ব্যক্তি—আপনাকে

সেই ষষ্ঠ ইন্দ্রিয়ের—যা অদৃশ্য—যাকে শুধু অনুভূতির মধ্যে দিয়েই অনুভব করা যায়—সেই ইন্দ্রিয়েরও অধিকারী হতে হবে।

এর পরের প্রশ্ন—খানিকটা পঞ্চ ইন্দ্রিয়ের প্রসংগেই বলা চলে—সেটা হল—আপনার শরীর যন্ত্রটা বেশ সুস্থ এবং অঙ্গের প্রতিটি প্রত্যঙ্গ বেশ সচল তো ?

এ প্রশ্ন বিদেশ হলে করতুম না। কারণ বিদেশে শিক্ষাপ্রাপ্ত প্রতিভাবান অভিনেতা ও নেপথ্য শিল্পীদের অভাব নেই। সুতরাং সেখানে ডিমনোস্ট্রেশনের প্রয়োজন হয় না। চরিত্র চিত্রণ সম্পর্কে মৌখিক বিবৃতি এবং নাট্য-বিশ্লেষণ করে দিতে পারলেই শিল্পীরা তা যথাযথভাবে রূপ দিতে পারেন। স্টেজ ম্যানেজারও অনেক দায়িত্ব বহন করেন। কিন্তু এদেশে পরিচালককে অনেকের দায়িত্ব বহন করতে হয় এবং সময় বিশেষে আমাদের দেশে প্রতিভা পাওয়া গেলেও উপযুক্ত শিক্ষাপ্রাপ্ত শিল্পী বা নেপথ্য শিল্পী পাওয়া যায় না। তাই পরিচালককে প্রায় ক্ষেত্রে নিজের অঙ্গপ্রত্যঙ্গ, আবেগ ও শব্দ ক্ষেপণের ব্যবহারিক দিকটাও প্রকাশ ঘটিয়ে দেখাতে হয় চরিত্রের সঠিক রূপায়ণের জন্যে। কিন্তু অনেক ক্ষেত্রে অচল অঙ্গে সচলরূপ পাওয়া সম্ভব নয়—শুধু বাক্য ব্যয়ে আমাদের কিছু শিল্পীরা অনেক সময় কায়দা করে উঠতে পারেন না। তাই সুস্থ সচল শরীর আগে দরকার। অর্থাৎ অন্য কথায়—আমাদের দেশের পরিচালককে ভাল অভিনেতাও হতে হবে।

আপনি কি নিয়মিত নাটক দেখেন এবং সমালোচনা করেন ?

নাটক দেখবেন তার কারণ অন্যে কি করছে জানার জন্যে—সমালোচনা করবেন কারণ, ভাল মন্দ বিচার করার জন্যে—ঠিক করছে কি না—অন্য পরিচালকের দৃষ্টিভঙ্গীর সঙ্গে আপনার নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গীর কোন মিল আছে কি না তা জানার জন্যে এবং ভবিষ্যতে আপনি যা করবেন বলে চিন্তা করছেন তা মৌলিক হবে কিনা—এছাড়া নিজের ঐশী শক্তিকে কর্মক্ষেত্রে আরো উদ্দীপিত করার জন্যে।

এর পরের প্রশ্ন—আপনার পরিচ্ছন্ন উদার অথচ জ্ঞান গম্ভীর একটা মন আছে কি না ?

যদি আপনি উদার না হয়ে আত্মকেন্দ্রিক বা কুটিল হন তা হলে নাট্য প্রযোজনায় দেশ বা সমাজের কিছু হবে না—সেটা কেবল আপনার নিজের উন্নতির জন্যে কেবল আপনারই সাফল্যের ধ্বজা ওড়াবে। আপনি অভিনেতাকে—আপনার সহকর্মীদের—খেলার পুতুলের মত ব্যবহার করবেন।

আগেও বলেছি, এখনো বলছি এদেশে অধিকাংশ ক্ষেত্রে বড় পরিচালক-বড় অভিনেতার দায়িত্ব নেন। এছাড়া গ্রুপ কেন্দ্রিক মনোভাবে বেশী আকৃষ্ট হয়ে পড়ার ফলে দেখা যায় টিম ওয়ার্কের মাধ্যমে একটি পরিচালক ব্যক্তিত্বের বিপুল আত্মপ্রকাশ। দু'একজন বিশিষ্ট চরিত্রের রূপকার ছাড়া অসংখ্য প্রতিভাধর শিল্পীদের পুতুলের মতো ব্যবহার করা হচ্ছে। এই দিনের অবসান কবে হবে? আজকের এবং সামনে দিনে পরিচালকদের কি এমন দায়িত্ব আসবে না—এই সব অসংখ্য পুতুল শিল্পীদের স্বক্ষেত্রে প্রতিষ্ঠিত করার?

বর্তমান সমাজ, রাজনীতি এবং অর্থ নৈতিক ক্ষেত্রে আপনার জ্ঞান কতটা? আপনি যদি শুধু শিল্পের জন্যে শিল্প করতে চান তা হলে আলাদা কথা—কিন্তু আপনি যদি জীবনকেও তার সঙ্গে সম্পৃক্ত করতে চান তা হলে বর্তমান সমাজ, রাজনীতি এবং অর্থনীতি বিষয়ে আপনার ব্যাপক জ্ঞানের প্রয়োজন। নাট্যকার যেমন মানুষের মুক্তিজীবনের পূজারী—ঠিক একজন পরিচালকও তাই। কারণ নাটকের ভাষা বাস্তবে মূর্ত করার দায়িত্ব একজন পরিচালকের হাতে।

এর আগে নাট্য-প্রযোজনা এবং তত্ত্ব সম্পর্কে আপনি কতগুলো বই পড়েছেন? হঠাৎ আমার এই প্রশ্ন আপনি তীব্র প্রতিবাদ করতে পারেন এই বলে—দূর মশাই, বেশ তো চালাচ্ছিলেন—আবার থিওরীতে চলে এলেন কেন? থিওরী জান্তেই হবে। আপনি যে নাটকটা সাজিয়ে গুছিয়ে প্রযোজনা করবেন তার জন্যে জেনে হোক না জেনে হোক আপনি কোন না কোন থিওরীর আশ্রয় নিশ্চয়ই নেবেন—তা না হলে সাজাবেন কি করে? সাজানোর নিয়ম বা সূত্রটাই তো থিওরী। থিওরীকে অন্যদিক থেকে বলা চলে তথ্যরূপ ফলশ্রুতি—থিওরী হচ্ছে একজন মনীষীর সারাজীবনের অক্লান্ত পরিশ্রম এবং সাধনার চরম ফলশ্রুতি। আপনি থিওরী না জেনেও কিছু করতে পারেন এবং নিজেও থিওরী তৈরি করতে পারেন। কিন্তু বহু মনীষীর বহু শতাব্দীর অর্জিত বিদ্যা আপনি মাত্র কয়েকটি দিনের মধ্যে জানতে পারবেন। কিন্তু না জেনে আপনি যদি নিজে থিওরী সৃষ্টি করেন তাহলে অদূর ভবিষ্যতে গিয়ে হয়তো দেখতে পাবেন আপনার থিওরীর সঙ্গে অন্যের আবিষ্কৃত থিওরী মিলে গেছে। তখন আপনার পক্ষে এই দীর্ঘ জীবনসাধনার মূল্য শূন্য ছাড়া আর অন্য কিছুতেই পূর্ণ মর্যাদা পাবে না। বড় কথাটা এই যে—থিওরী দিয়ে আপনি অনেকদিনের অনেকের জ্ঞান সম্পর্কে অল্প সময়ে সজাগ হবেন—ফলে

অভিনেতাদের জন্যে আপনার হাতে প্রচুর সময় থাকবে—আর সেই সময়ে সত্যি হয়তো নতুন কিছু থিওরী আপনি নিজেই সৃষ্টি করতে সক্ষম হবেন।

এরপর জিজ্ঞাসা করবো—ব্যক্তি বা লোক-চরিত্র সম্পর্কে আপনার জ্ঞান কতটা ?

কারণ নাটকের ব্যক্তির মধ্যে দিয়ে আপনাকে অধিকাংশ জিনিস ব্যক্ত করতে হবে। সুতরাং ব্যক্তি চরিত্রের বিশেষ অবস্থা-আবেগ-রূপ (ডাইমেনসন) আচার-আচরণ ইত্যাদি সম্পর্কে প্রভূত জ্ঞান না থাকলে আপনি যদি গতানুগতিকভাবে চরিত্র এবং তার আচরণকে রূপ দেন তাহলে তাও গতানুগতিক তথা টাইপ হয়ে যাবে। আমার মনে হয়—অভিনেতা টাইপ হওয়া না হওয়া অনেকাংশে নির্ভর করে একজন প্রতিভাবান পরিচালকের ওপর।

আলোক শিল্প, শব্দশিল্প এবং দৃশ্য প্রকল্প সম্পর্কে আপনার জ্ঞান কতটুকু ?

যতটুকু হোক—থাকতেই হবে। কারণ—আপনি যা করতে যাচ্ছেন তা শুধু আপনার কল্পনার সম্পত্তি নয়—বাস্তবের জগতের সম্পত্তি হওয়া উচিৎ, ফলে অন্য শিল্পের যে সব শিল্পীরা আপনার সঙ্গে কাজ করবেন তাদের কাছে আপনার উপস্থাপ্য খসড়া সম্পর্কে বাস্তব ধারণা দেওয়ার জন্যে সংশ্লিষ্ট সমস্ত শিল্প সম্পর্কে কিছু না কিছু ব্যবহারিক জ্ঞানের প্রয়োজন।

এরপরে আমার যা প্রশ্ন—তা হল নাটকের উপস্থাপনা এবং কারিগরি বিষয়ে। আপনি কতগুলো নাটক এ পর্যন্ত প্রযোজনা করেছেন ? তারমধ্যে কটা পুরাতন যুগের কটা আধুনিক যুগের ? আপনি আধুনিক নাট্য-উপস্থাপনা প্রসংগে তাত্ত্বিক এবং ব্যবহারিক দিক থেকে কতটা জ্ঞান পোষণ করেন ? আপনি কি কোন নাট্য-প্রশিক্ষণ কেন্দ্র থেকে তালিম নিয়েছেন ? যদি না নিয়ে থাকেন তা হলে কাজ করবেন কিভাবে ? যদি নেয়া থাকে তা হলে যা গ্রহণ করেছেন তার সঙ্গে আপনার নিজস্ব চিন্তাধারার কোন মিল আছে কি ? যদি মিল না থাকে অমিলের পরিমাণটা কতটুকু ? তারপরে গ্রহণ বর্জনের মাধ্যমে আপনার সমস্যার আপনি নিজেই সমাধান করুন। পরিচালনা করতে গেলে যে যে দিক থেকে সমস্যা আসবে তার দিকে সজাগ দৃষ্টি রাখুন—আর সেই সমস্যা থেকে কিভাবে মুক্ত হবেন তা নিজেই স্থির করুন।

অভিনয় করানোর সময় শিল্পীদের নিয়ে—বিশেষ করে শিল্পীদের আত্ম-প্রকাশের দিক নিয়ে আপনার নানান সমস্যা আছে—সেক্ষেত্রে শিল্পীদের

অভিনয় করে দেখানোর চেয়ে অভিনয় কি করে করতে হয় সে বিষয়ে পথ-নির্দেশ দিলে, শিল্পীদের যোগ্যতার প্রমাণ যেমন পাওয়া যায় ঠিক তেমনি অভিনেতার নিজস্ব প্রতিভা বিকাশের পথটা আরো সহজ হবে।

এবারে আমি যে প্রশ্নগুলো রাখলুম এবং প্রশ্নের স্বপক্ষে ছোট্ট করে যে যুক্তিগুলো রাখলুম সে সম্পর্কে আপনি চিন্তাভাবনা শুরু করুন। অনেক ক্ষেত্রে আমার মতের সঙ্গে আপনার মতের মিলও হয়ে যেতে পারে। যদি না হয় তাহলেও কোনও দুঃখ তর্কের কারণ নেই। কারণ তর্কবিতর্কের মূলধন নিয়েই জ্ঞানজগতের বিস্তৃতি। আমার যুক্তি আপনি যেমন মানতে রাজী নাও হতে পারেন তেমনি আপনার যুক্তি আমি নাও মানতে পারি। তবে এই তর্ক-বিতর্কের মধ্যে মতান্তর হোক—কিংবা না হোক—কিন্তু যেন মনান্তর না হয় এটাই আমি আশা করবো। তাহলেই দেখবেন বিভিন্ন মতান্তরের শিল্পও স্বরূপে নিজের স্বাতন্ত্র্য বজায় রাখতে সক্ষম হবে।

নাটক পরিচালনার ক্ষেত্রে আপনার একটি স্বতন্ত্র জীবনদর্শন থাকবে—আপনি গতানুগতিকতাকে মোটেই প্রশ্রয় দেবেন না। পুরোনো নাটক করতে গিয়েও নতুনভাবে রূপারোপের কথাও চিন্তা করতে হবে। কিছু দিন আগে ইংলণ্ডের একটা মঞ্চে "রাজা ইডিপাস" দেখলুম। সেই নাটকে রাজা নেই—রাজা সমাজের একজন উঁচুতলার কোট প্যাণ্ট পরা মানুষ—প্রজারা হোচ্ছে কর্মী চাষী ইত্যাদি সাধারণ মানুষ। রাণী ট্র্যাডিশনাল কোন সাজপোষাক পরে নেই—তিনি আধুনিক পশ্চিমী অভিজাত পোষাক পরে আছেন। কিন্তু নাটকের মর্মার্থ—দ্বন্দ্ব এতটুকু ক্ষুণ্ণ হয়নি। রাজা ইডিপাসের স্রষ্টা সোফোক্লিসকে যেমন দেখেছি তেমনি দেখেছি স্বকীয় প্রতিভার অধিকারী একজন শক্ত নাট্য-পরিচালককেও। শেক্সপীয়রের জন্মভূমি ষ্টাডফোর্ড-আপ-অন-এ্যাভন-এ গিয়ে ক্লিওপেট্রা এবং রিচার্ড দি সেকেণ্ড দেখতে গিয়ে সেক্সপীয়রকে যেমন নাটকের মধ্যে জীবন্ত দেখেছি তেমনি দেখেছি প্রতিভাবান পরিচালকের অপূর্ব নাট্য-উপস্থাপনা রীতি। শিল্পীদের সাজানো—কথা বলা—অভিনয়—দৃশ্যসজ্জা প্রতিটি ক্ষেত্রে আধুনিক যুগের স্পষ্ট ছাপ এবং প্রতিভার স্ফূরণ দেখেছি। কাজেই যে কোনও যুগের নাটক হোক না কেন আপনার দৃষ্টিভঙ্গি দিয়ে কিভাবে উপস্থাপনা করবেন তার ওপরেই নির্ভর করবে আপনার আত্মগত দিকের প্রকাশ।

তাহলে আপনি কে?

আপনি একটি মানুষ—সুস্থ এবং মহৎ মানুষ। আপনি শিল্পী—আপনি জ্ঞানী—আপনি সমাজ-সচেতন একটি সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্ব।

এখন দর্শক এবং প্রযোজনার ব্যবহারিক দিক প্রসংগে দু'একটা কথা উল্লেখ করে এই অধ্যায়ের আলোচনা শেষ করবো। আপনি নাট্য-প্রযোজনা করেন কার জন্যে? প্রথমে নিজের জন্যে। নিজে করে আনন্দ পান সেইজন্যে। দ্বিতীয় আপনি শিল্পের প্রয়োজনে নাটক করেন—শিল্প সৃষ্টি করেন। তৃতীয়, সামাজিক প্রয়োজনে। আবার এই সমাজ কার? মানুষের সমাজ। সেই মানুষ কারা? কমসংখ্যায় শিল্পীরা ছাড়া অন্য সবাই। এই সবাইরা হোচ্ছেন আমাদের দর্শক। এই বিপুল দর্শকশ্রেণী হচ্ছে আমাদের দেশ এবং সমাজের মানুষ। কিন্তু এইসব মানুষেরা কেমন? নানান রকমের—শিক্ষিত, অশিক্ষিত' অবুঝ, অতিবুঝ, জ্ঞানী, না জেনে জ্ঞানী, সরল, ধনী, গরীব, সাধু, চোর, সমাজসেবী, রাজনীতিক দলের লোক, চরিত্রহীন—চরিত্রবান ইত্যাদি হাজার রকমের। অল্পবিস্তর সকলেরই থিয়েটারপ্রীতি আছে। সুতরাং দর্শকের এই বিভিন্ন প্রকৃতির মধ্যে একটা সামগ্রিক সমঝোতায় আপনাকে আসতে হবে—কোন শ্রেণীকেন্দ্রিক নাটক আপনি নিশ্চয়ই প্রযোজনা করবেন না। করলে সেই নাটক গোষ্ঠীমুখীন হয়ে পড়বে—দেশের লক্ষ লক্ষ মানুষকে আপনার শিল্পসৃষ্টির রসবিতরণ থেকে উপেক্ষা করতে চাইবেন। অন্ততঃ আমাদের দেশের সামাজিক প্রয়োজনে আপনাকে বিরাট দর্শককুলের দিকে তাকিয়ে নাটক প্রযোজনা করতে হবে। আমাদের প্রয়োজন চাহিদা আমাদের মতো, পশ্চিমের প্রয়োজন চাহিদার সঙ্গে যদি হাত মিলিয়ে বসি তাহলে খুবই অন্যায় হবে। পরীক্ষা নিরীক্ষার জন্যে এবং বিশ্বের বাজারে আমাদের মান প্রতিষ্ঠা করার জন্যে অবশ্যই কিছু কিছু বিদেশী নাটক করতে হবে—কিন্তু আপাততঃ খুব বেশী না করলেও চলবে। কারণ আমাদের জাতির নিজস্ব বেদীমূলে ঐতিহ্যপুর্ণ যে সমস্ত সংস্কৃতির—বিশেষ করে উপস্থাপ্য শিল্প (Performing Art) আছে তাদের পুনর্বিন্যাস ঘটাতে পারলে এবং বিশ্বগত প্রচারে নামলে আমাদের ঐতিহ্যপুর্ণ নিজস্ব নাট্যশিল্পকেও বিদেশের বাজারে মাথা তুলে দাঁড় করাতে সক্ষম হবো। যাক সে সব কথা। মোট কথা দর্শকের জন্যে নাটক একথা নিশ্চয়ই ভুলবো না।

ভালো নাট্য-প্রযোজনার প্রাথমিক ছাড়পত্র আদতে পারে যেকোন প্রকারে, আপনার প্রযোজনার মাধ্যমে যদি দর্শকদের কয়েক ঘণ্টা টেনে রাখতে পারেন।

আর এই টেনে রাখা বা ধরে রাখার প্রায় অর্ধাংশ নির্ভর করে নির্বাচিত নাটকের বিষয়ের ওপর। বাকী অর্ধাংশ নাটকের উপস্থাপনার ওপর। এই দর্শকদের ধরে রাখা এবং ভালো নাটক ভালোভাবে প্রযোজনা করার বিষয়ে কিছুদিন আগে আমেরিকার ডানভার বিশ্ববিদ্যালয়ের নাটক দপ্তরের প্রধানের সঙ্গে আলোচনা হচ্ছিল। তিনি অর্থাৎ মিঃ কমটন বেল একটা সুন্দর কথা বলেছিলেন। আমি সেই কথাটা বাংলায় তর্জমা করে দিচ্ছি। তিনি বলেছিলেন—ভালো নাট্য-প্রযোজনা মানে উপস্থিত দর্শককে ভালো কিছু দেখানো—ভালো কিছু শোনানো এবং ভালো কিছু ভাবানো। ভালো কিছু শোনানো, ভালো কিছু দেখানোর মধ্যে নাট্যকারের প্রতিভার সঙ্গে অন্য প্রতিভার সম্মিলিত প্রয়োগ সংযুক্ত হয় এবং এই প্রয়োগের মাধ্যমে কারিগরী নৈপুণ্য অনেক সহযোগিতা করে থাকে। কিন্তু ভালো কিছু ভাবানোর মধ্যে থাকে নাট্য পরিচালন-প্রতিভাব মূর্ত প্রকাশ। যদিও নাট্যকার তাঁর প্রতিপাদ্য বিষয় এবং চরিত্র চিত্রনের মধ্যে দর্শকের ভাবনার পথকে অনেকখানি এগিয়ে দেয়। কিন্তু তথাপি দেখানো, শোনানো এবং ভাবানোর প্রতিটি স্তরে পরিচালক প্রতিভার সক্রিয় প্রকাশ ঘটানো অবশ্যই প্রয়োজন।

ভালো দেখানো শোনানো প্রসঙ্গে দু'একটা কথা বলা যাক। ভালো দেখাবো অর্থে—মঞ্চের ওপর আমরা প্রথমতঃ অভিনেতার ভালো অঙ্গ দেখাবো। ভালো অঙ্গ বলতে ভালো ব্যক্তিত্বেব কথা বলতে চাইছি। ব্যক্তিত্ব অর্থে গুরুগম্ভীর শরীরেব উপস্থিতির কথা বলতে চাইছি না। ভাল ব্যক্তিত্ব বলতে নাট্যকার যে চরিত্র সৃষ্টি করেন—তার বাস্তবসম্মত রূপায়ণকেই বলতে চাইছি। দ্বিতীয়তঃ অঙ্গ সঞ্চালন দেখি। চরিত্রের ঘাত-প্রতিঘাত দেখি, চলাফেরা দেখি। তৃতীয়তঃ অঙ্গসজ্জা (make up & costume) দেখি। চতুর্থতঃ আলোকসম্পাত, পঞ্চমতঃ মঞ্চসজ্জা। দেখানোর ব্যাপারটা পরিচ্ছন্ন হলে একজন কালা মানুষ (বধির) নাটকের কিছু না কিছু রসগ্রহণ করতে পারবেন—এমনটি হলে তো খুবই ভালো। কিন্তু ঐ "ভাল" শব্দ নিয়ে আমাদের মধ্যে আবার মাথা ঠোকাঠুকি হয়। "ভাল" শব্দের স জ্ঞা কি ? কি জানি মশাই, অতশত বুঝিনে। শুধু এইটুকু বুঝি—ভাল হোচ্ছে সেই জিনিস যা পরিচ্ছন্ন—বাস্তব-বুদ্ধিকে খাটো না করেও যে বস্তু মনকে অনায়াসেই খুশী করে।

যাক এরপর শোনানোর প্রসঙ্গে আসি। ভাল শোনানোর বিষয়টা নির্ভর

করে—ভাল সংলাপ, শিল্পীর কণ্ঠস্বর এবং স্বরের প্রয়োগ, সংগীত এবং শব্দ ক্ষেপনের ওপর। দেখানোর ব্যাপারে যেমন বধির খুশী হতে সম্ভব হয় তেমনি শোনানোর ব্যাপারে একজন অন্ধ মানুষ রস আস্বাদনে বঞ্চিত না হলে ব্যাপারটা বেশ ভালই হয়। যেমন রেডিও নাটক। সেখানে দৃশ্যকে না দেখতে পেলেও শোনার মধ্য দিয়েই যাবতীয় রসগ্রহণ করতে হয়। সেই কারণে রেডিও নাটকের তির্যক সংজ্ঞা দেওয়া হয়েছে—রেডিও নাটক হোচ্চে অন্ধজনের জন্যে নাটক।

সুতরাং এবারে আপনি লক্ষ্য করুন এতক্ষণ যা উল্লেখ করলুম তাকে আপনি সমর্থন করেছেন কি না। তার পর আর একবার ভাবুন ভাল দেখানো ভাল শোনানো এবং ভাল ভাবানোর মত শক্তি আপনার আছে কিনা? শুধু শক্তিতেই শেষ নয়—তাকে যথাযথ রূপায়িত করতে পারার বিদ্যে আপনার আয়ত্বে আছে কি না। যদি থাকে তা হলে আপনি মানুষ হয়েও বিজ্ঞ। তবে যত কিছু ভাল শোনানো, দেখানো, ভাবানো সব কিছুই কিন্তু মৌলিক হওয়া দরকার। আবার মৌলিকত্বেই কিন্তু সব শেষ নয়। আপনি হয়তো নতুন চিন্তাধারায় একটা প্রবন্ধ লিখে একদল শিল্পীকে মঞ্চের উপর দাঁড় করিয়ে এক একটা লাইন পড়াতে শুরু করলেন—দর্শকরাও বেশ কিছু নতুন জিনিস হয়তো আপনার কাছ থেকে পেল। কিন্তু সেটা কি সার্থক প্রযোজনা হল? হয়তো হবে। প্রচারধর্মী গোষ্ঠীর নাটকেও তো লোক আসে এবং জমে। কিন্তু যুগের চাকার তলায় চাপা পড়ে সেই নাটক কতদিন বেঁচে থাকে? সেই চাপা পড়া কিংবা মরণ থেকে উদ্ধার করার জন্যে প্রচারকেও অনেক সময় শিল্প করে তুলতে হয়। সুতরাং পরিচালককে যত বেশী পণ্ডিত হতে হয় ঠিক ততবেশী শিল্পীও হতে হয়। এবং পরিচালককে গড়ে তুলতে হয় এক একটি প্রযোজনার মাধ্যমে এক একটি স্বতন্ত্র শিল্পকে—তবে-ই পরিচালকের আসন স্থায়ী হতে পারে—নচেৎ হুজুগে মেতে অথবা মোহগ্রস্ত সাম্প্রতিক উত্তেজক সংলাপ এবং আবহাওয়ার উত্তাপ সৃষ্টি করে সাম্প্রতিক নাম কেনা যায় বটে—কিন্তু তাতে করে পরিচালকের কোনও মৌলিকত্ব থাকে না। সাম্প্রতিক উত্তেজনার ওপরও ভাল নাটক হতে পারে যদি সেই উত্তেজনা শিল্প হিসাবে উত্তীর্ণ হতে সক্ষম হয়।

যাক্, আলোচনা এখানেই শেষ করি। তার আগে বলে নেই—পরিচালনা ব্যাপারটা কি সহজ বলে মনে হয়? ইচ্ছা করলেই কি সহজে পরিচালক

হওয়া যায়? পরিচালক হতে গেলে দীর্ঘ সময় সাপেক্ষ সাধনার প্রয়োজন—প্রয়োজন শিক্ষার—নতুন দৃষ্টিরভঙ্গির—প্রয়োজন জগত এবং জীবন সম্পর্কে ব্যাপক অভিজ্ঞতা এবং ব্যবহারিক জ্ঞানের—প্রয়োজন আপনার নিজস্ব সৃজনশীল ক্ষমতার। নয় কি? ভাবুন—আরো একটু বেশী করে ভাবুন।

সবশেষে নাট্য পরিচালকের অনেক দায়িত্বের মধ্যে আসুন মোটামুটি একটা পারম্পরিক সূত্র খুঁজে বের করার চেষ্টা করি।

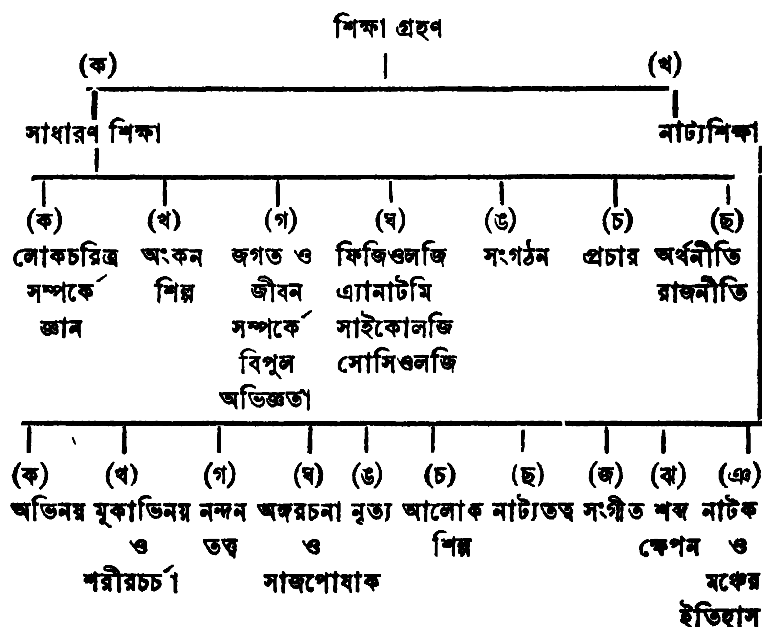
নাট্যপরিচালকের দায়িত্ব গুলিকে মোট তিনটে পর্যায়ে ভাগ করে নিই।

পরিচালকের দায়িত্ব

(১) ব্যক্তিক দায়িত্ব (২) শৈল্পিক দায়িত্ব (৩) সামাজিক দায়িত্ব

(১) ব্যক্তিক দায়িত্ব

(ব্যক্তিগতভাবে পরিচালক হিসেবে প্রতিষ্ঠিত হতে গেলে যে দায়িত্বের জ্ঞান আপনাকে নিজেই অর্জন করতে হবে)



(২) শৈল্পিক দায়িত্ব

(একটি স্বতন্ত্র শিল্প হিসেবে উত্তীর্ণ করার জন্যে একজন পরিচালকের নৈতিক দায়িত্ব)

(ক) পুরোপুরি একটা শিল্প গড়ে তোলা।

(খ) অন্যান্য শিল্পীদের শিল্পকে মর্যাদা দেওয়া ও যথাযথ প্রকাশের সুযোগ দেওয়া।

(গ) অভিনেতা/অভিনেত্রীদের পুতুল না করে শিল্পী হিসেবে তাঁদের প্রকাশের রাস্তাকে সহজ করে তোলা।

(ঘ) নাটকের বিষয়বস্তুকে ঠিকভাবে ব্যাখ্যা করা।

(ঙ) অভিনেতাদের ঠিক পথে নিয়ন্ত্রণ করা।

(চ) দর্শককে ঠিক পথে নিয়ে যাওয়া তাদের কোন মতে বিভ্রান্ত না করা।

(ছ) সত্য-সুন্দর শিবের প্রকাশ ঘটানো।

(৩) সামাজিক দায়িত্ব

(মানুষের জীবন ও সমাজকে নোতুনতর আলোকে উদ্ভাসিত করার মানবিক দায়িত্ব)

(ক) নিরপেক্ষ শিল্পসৃষ্টি

(খ) মানবিক মূল্য বোধের প্রতিষ্ঠা

(গ) উন্নততর জীবন দর্শনের আলোকে নতুন সমাজ প্রতিষ্ঠা করা

(ঘ) সমাজ সচেতন দর্শক সৃষ্টি করা।

চতুর্থ পাঠ

মঞ্চ এবং মঞ্চায়ন প্রসংগে

নাট্যকারের কৃতিত্ব তাঁর লেখনীশক্তি আর রীতির ওপর। নাট্যপরিচালকের কৃতিত্ব বলুন—বাহাদুরী বলুন—তা প্রয়োগরীতির ওপর এবং একটি মঞ্চকে কেন্দ্র করে। সে মঞ্চ আকাশের নীচে খোলা মঞ্চ হতে পারে—অস্থায়ী প্যাণ্ডেলের মধ্যে হতে পারে—স্থায়ী ইঁট বা সিমেণ্ট মোড়া বেদী হতে পারে কিংবা চার দেয়ালে মোড়া ঠাণ্ডা ঘরও হতে পারে। মোট কথা মঞ্চ ছাড়া অভিনয় সম্ভব নয়। ইদানিংকালে অবিশ্যি খোলামাঠে—রাস্তার ওপর এবং বড়ঘরের মধ্যিখানেও অভিনয় হয়। রাস্তা, মাঠ, ঘর যেখানেই অভিনয় হোক না কেন—অভিনয়ের জন্য নির্দিষ্ট আসরকেই আমরা মঞ্চ হিসেবে চিহ্নিত করতে পারি। মোটকথা একটা গোটা মঞ্চ এবং তার জমি প্রভৃতি সম্পর্কে আপনার কিছুটা জ্ঞান থাকলে পরিচালনা বিষয়টা আপনার কাছে সহজ হয়ে উঠবে। অর্থাৎ কোন মঞ্চের ওপর আপনি কি করতে যাচ্ছেন সে বিষয়টা যেমন পরিষ্কার থাকবে তেমনি যাদের নিয়ে অভিনয় করতে যাচ্ছেন তাদের কাছে আপনার ধারণাও স্পষ্টভাবে প্রতিভাত হবে। এতে করে আপনার শিল্পী এবং আপনার পক্ষে কাজ করার অনেক সুবিধা হবে। এছাড়া বোঝাপড়ার মধ্যে একটা সংহত উপায়ে যদি সবাইকে নিয়ে কাজ করার ব্যাপারটা যেমন পরিস্কার হয় ঠিক তেমনি আরো কাজ করার উদ্দীপনা আসে বলেই আমার বিশ্বাস।

এ ছাড়াও মঞ্চ সম্পর্কে সম্যক ধারণা থাকলে নিম্নলিখিত চারটি বিষয়ে লাভবান হওয়া যায়।

১) আপনি কি ধরণের নাটক কোন ধরণের মঞ্চে বা মঞ্চরীতির সাহায্যে অভিনয় করাতে যাচ্ছেন।

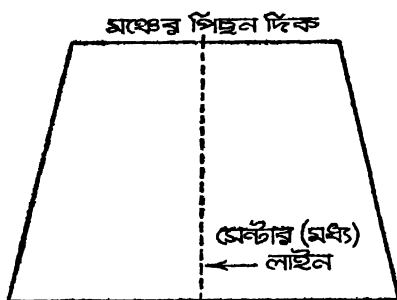
২) মঞ্চায়নের আগে যে পাণ্ডুলিপি (প্রম্‌পটকপি) তৈরী করবেন তাতে চরিত্রের গতিবিধি নির্ধারণ আসবাবের অবস্থান—দৃশ্যসজ্জা সম্পর্কিত প্রাথমিক এবং বাস্তব ধারণা দিতে পারবেন।

৩) অধিকাংশ ক্ষেত্রে দেখা যায়—শিল্পী অভিনয় করতে গিয়ে মঞ্চের অধীনে চলে যান—পরিচালক মঞ্চ সম্পর্কে বাস্তবজ্ঞানের উপস্থিতির সাহায্যে শিল্পীর অধীনে মঞ্চকে আনার কার্য্যে বেশ খানিকটা সহযোগিতা করতে পারেন।

৪) গ্রাউণ্ড প্ল্যান তৈরী করার ব্যাপারে বিশেষ উপকার হয়।

প্রথমে মঞ্চের সেনটার লাইনটা কি এবং কোথায় তা দেখা যাক।

মঞ্চের– বিশেষ করে অভিনয়ের এলাকার পেছন থেকে দর্শকদের বসার মধ্যভাগ থেকে—ওপর থেকে নীচে পর্যন্ত যে কাল্পনিক রেখা তাকে সেন্‌টার লাইন বলতে আপত্তি নেই। এই লাইনটা ঠিক রাখার স্বপক্ষে যে যুক্তি তা হলো আপনার পরিকল্পিত আসবাবের অবস্থান, মঞ্চ থেকে দর্শকদের ডান এবং বাম দিকের নিশানা ঠিক রেখে শিল্পীদের কম্‌পোজিশন রচনা এবং অঙ্গসঞ্চালন ক্রিয়া প্রত্যক্ষ করানোর সুবিধা।



(.নং ছবি)

শুধু সেনটার লাইন ঠিক রাখলে চলবে না। সঙ্গে সঙ্গে মঞ্চ বিভাজন সম্পর্কে জ্ঞাত হলে আরো ভাল। নিচের চিত্রটি লক্ষ্য করুন।

মঞ্চের পিছন দিক

আপ্-লেফ্‌ট্	আপ্-সেন্টার	আপ্-রাইট্
মিড্-লেফ্‌ট্	মিড্-সেন্টার	মিড্-রাইট্
ডাউন লেফ্‌ট্	ডাউন্ সেন্টার	ডাউন রাইট্

(২নং ছবি)

মঞ্চ দৈর্ঘ্য প্রস্থে অর্থাৎ আকারে যাই হোক না কেন —স্থায়ী অস্থায়ী যেমন মঞ্চ হোক না কেন তাকেজানার এবং বোঝার সুবিধার জন্য মঞ্চকে মোটামুটি ভাবে কাল্পনিক রেখা টেনে নয় ভাগে ভাগ করা যায়। এর ফলে অনেক সুবিধা আছে। শিল্পরা তাদের অভিনয় এলাকার পরিমাপ জানতে পারবেন এবং পরিমাপ বা পরিসর অনুযায়ী মঞ্চের ওপর এ্যাকশান রিয়্যাকশন চলাফেরা নিজের নিয়ন্ত্রণে রাখতে পারবেন। এছাড়া মঞ্চের আসবাবের সঠিক অবস্থান সম্পর্কে আপনি আপনার শিল্পীদের অবহিত করতে পারবেন। ফাইন্যাল শোয়ের দিনে কিংবা ষ্টেজ রিহার্সালের সময় আপনাকে মঞ্চের ওপর শিল্পীদের নিয়ন্ত্রণের জন্যে অতিরিক্ত পরিশ্রম এবং সময় নষ্ট করতে হবে না। কারণ মহলার সময়ে প্রত্যেক দিন শিল্পী তার পরিকল্পিত মঞ্চ এবং মঞ্চের ওপর করণীয় কাজ সম্পর্কে সচেষ্ট হয়ে ওঠে। মঞ্চ শিল্পীর অধীনে থাকে।

এছাড়া আরো একটা দিক আছে। যেমন, এদেশে সমস্ত গ্রুপ থিয়েটারের নিজস্ব বাড়ী বা ঘর নেই। কেউ অস্থায়ীভাবে ভাড়া করে মহলা দেন—কেউবা কোন ব্যক্তির আনুকুল্যেও পেয়ে থাকে। এবং অধিকাংশ ক্ষেত্রে দেখা গেছে আদর্শ মহলা কক্ষ বলতে যা বোঝায় তা আমাদের দেশে কোন দলের পক্ষে জোগাড় করা সম্ভব নয়। সেক্ষেত্রে মনের মত ঘর তো পাওয়া যায় না পরন্তু যাওবা সংগ্রহ হয় তার কোনটা হয়তো লম্বায় মস্ত বড়—চওড়ায় ছোট—

কোনটা আবার লম্বা চওড়ায় ছোট—ইত্যাদি নানা অসুবিধা। নাজেহাল হতে হয় ব্লকিং করার সময়। আমাদের দেশের অধিকাংশ পরিচালককে দেখা যায়—তাঁরা মহলা শুরু করেন প্রথম দিন থেকে উঠে এবং দাঁড়িয়ে। অনেক অভিনেতা অভিনেত্রীদের বলতে শোনা যায়—দাঁড়িয়ে না হলে কি আর মুড আসে! মহলা শুরু হবার আগে সমস্ত বিষয় বুঝিয়ে বেশ কিছুদিন নিজের অভিনয়ের অংশটি পড়ে পড়ে অনুধাবন করার পরেই তো দাঁড়িয়ে অভিনয়। সে যাইহোক মঞ্চ বিভাজন রীতি সম্পর্কে শিল্পীদের সজাগ রাখলে ছোট ঘরে বসে অনেক বেশী ভাল করে মহলা দেয়া যায়। মঞ্চের চেহারটা এঁকে সেই আঁকা ভৌগলিক আবর্তের মধ্যে কোন শিল্পীর দায়িত্ব কতটুকু তা বুঝিয়ে দিতে পারলে ছোট ঘরে বসে খুব ভাল কাজ করা যায়। পরে বড় ঘর অস্থায়ীভাবে জোগাড় হলে এবং যদি রিহার্সালের সময় যা এঁকে বোঝানো হবে তাকে ব্যবহারগত দিক থেকে প্রয়োগ করতে পারলেই সোনায় সোহাগা।

দুই নম্বর ছবিটি আর একবার ভাল করে লক্ষ্য করুন—দেখুন মঞ্চের কোন অংশের নাম কি। ওপর থেকে একটা গোটা মঞ্চের চেহারার কোন অংশের পরিচয় কি তা জেনে নিন। মনে রাখবেন—দুই নম্বর ছবিতে মঞ্চের ভাগটি দর্শকের দিক থেকে করা হয়েছে, অর্থাৎ দর্শকদের বাম দিক মঞ্চের বাম দিক এবং দর্শকদের ডান দিক মঞ্চের ডান (অভিনেতাদের ডান বা বাম নয়)। অভিনেতাদের ডান বাম ধরলে ছবিটা এই রকম হবে—

U R	U C	U L
M R	M C	M L
D R	D C	D L

(৩নং ছবি)

মোট কথা কাল্পনিক রেখার সাহায্যে মঞ্চ বিভাজন করলে এবং সেই বিভাজন-রীতি আয়ত্ব করতে পারলে অল্প সময়ে একটি নাটক মঞ্চায়নের প্রস্তুতি নেয়া যেতে পারে। গোটা ব্যাপারটা শিল্পীদের জানা থাকার ফলে মঞ্চভীতি কমে এবং অভিনয়ের সময় শিল্পীরা স্বাচ্ছন্দ বোধ করে নানা বিষয়ে।

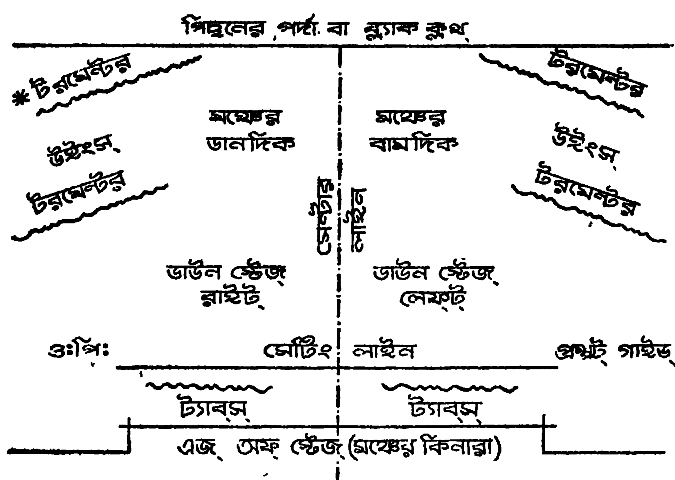
মঞ্চস্থান সম্পর্কে যে কোন রকম বিভাজনরীতি মেনে নেওয়া যেতে পারে তবে যেকোন কাল্পনিক রেখা খুব বড় মঞ্চকে ভেবে করাই বাঞ্চনীয়—তথাপি একটু বেশী জানতে আপত্তি কিসের। নীচের ছবিতে বিভাজন করা হয়েছে অভিনেতার দিক থেকে। অর্থাৎ অভিনেতা দর্শকদের দিকে সামনাসামনি তাকিয়ে যে অবস্থায় অভিনয় করবেন তার অর্থাৎ অভিনেতার ডানদিক (যা দর্শকের বামদিক), অভিনেতার বামদিক (যা দর্শকের ডানদিক)।

মঞ্চের পিছন দিক

আপ-রাইট্	আপ-রাইট সেন্টার	আপ্-সেন্টার	আপ-লেফ্ট্ সেন্টার	আপ-লেফ্ট্
রাইট্	রাইট্ সেন্টার	সেন্টার	লেফ্ট্ সেন্টার	লেফ্ট্
ডাউন রাইট্	ডাউন রাইট সেন্টার	ডাউন সেন্টার	ডাউন লেফ্ট্ সেন্টার	ডাউন লেফ্ট্
ফোর্-স্টেজ-রাইট্		ফোর্-স্টেজ-সেন্টার		ফোর্-স্টেজ-লেফ্ট্

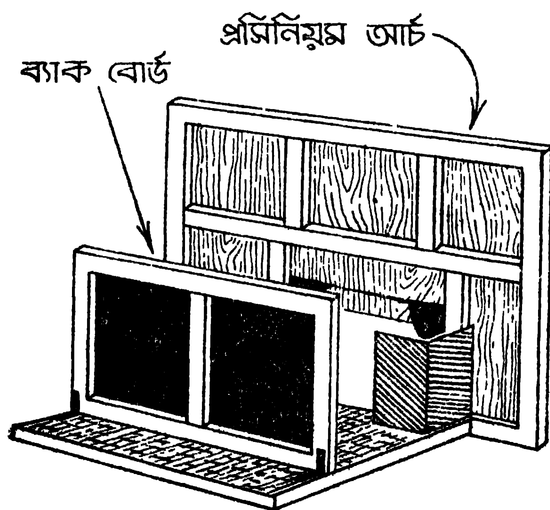
(৪নং ছবি)

মঞ্চের ওপর কাল্পনিক রেখা টেনে মঞ্চ বিভাজন বিষয়টি পরিষ্কার হবার পর, আমি আবার অনুরোধ করবো নীচের ছবিটির দিকে তাকানোর জন্যে। এর আগের চিত্রে মঞ্চকে ভাগ করা হয়েছে অভিনয় এবং শিল্পীদের সুবিধা অনুযায়ী। নীচের ছবিতে অভিনয় ছাড়াও আনুষঙ্গিক অন্যান্য জিনিসগুলোও আছে। কোন জায়গা এবং তার কি টেকনিক্যাল নাম তাও উল্লেখ করা হলো।



(৫নং ছবি)

টরমেণ্টর বলতে দর্শকের দৃষ্টি থেকে অন্যান্য কার্যক্রম বা দৃশ্য ছাড়া, অন্য অংশকে আড়াল করার জন্যে অল্প প্রস্থের লম্বা পর্দা। এই টরমেণ্টর মঞ্চের পেছনে দু'পাশে এবং যবনিকা থেকে বেশখানিকটা তফাতে হবে।



ট্যাবস্— হোচ্ছে যে দাগের ওপর মূল যবনিকা পড়বে বা যে কাল্পনিক দাগ থেকে যবনিকা সরবে।

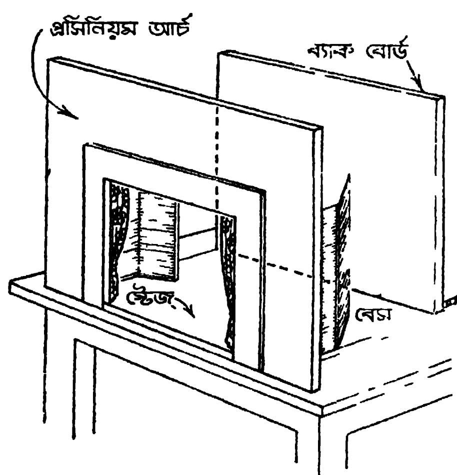
সাধারণভাবে পেছন থেকে মঞ্চের গঠন প্রকৃতি কেমন হয় লক্ষ্য করুন।

(৬নং ছবি)

৬নং ছবির নকল কোন বাস্তব রঙ্গমঞ্চ থেকে নেয়া হয়নি। সাধারণ ধারণা দেবার জন্যে মডেল মঞ্চ করিয়ে ছবি করা হয়েছে।

অনুরূপভাবে মঞ্চের সামনের দিক থেকে তাকালে যা দেখা যাবে তা অনেকটা এই রকম—

রঙ্গমঞ্চের প্রসিনিয়ম আর্চ যে সব একই রকম হবে তার কোন মানে নেই। আর্চের ঢঙ বদল হতে পারে। তবে সাধারণতঃ পিকচার ফ্রেম থিয়েটারে আর্চ থাকে—সে গোল হয়ে হোক, কিংবা সরলভাবে হোক। ইদানিং অবিশ্যি সব কিছুতেই অদল বদল চলছে।

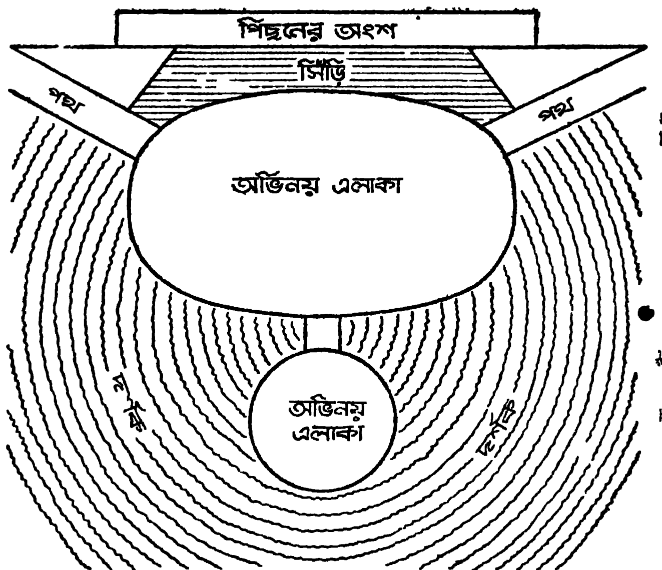


(৭নং ছবি)

তবুও এককালে এই রকম ছিল এবং এখানো যে অনেক থিয়েটারে প্রসিনিয়ম আর্চ আছে তাকে অস্বীকার করবো কি করে?

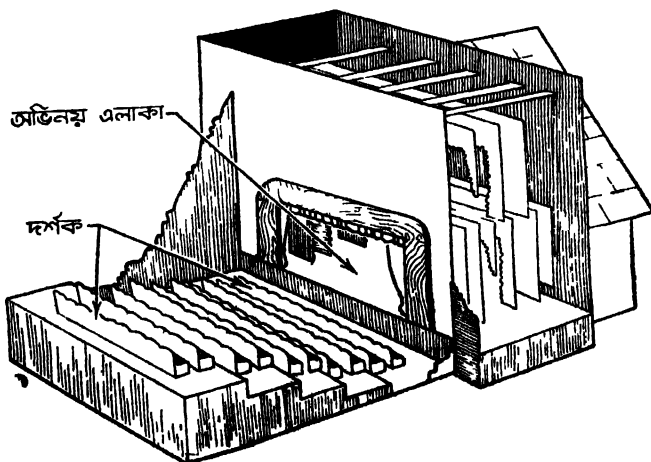
চিরাচরিত মঞ্চের কথা বাদ দিয়ে পশ্চিমের সাম্প্রতিক একটি থিয়েটার হলের নমুনা দেখুন। সেখানে প্রিসিনিয়াম টরমেণ্টর, ট্যাবস্ ইত্যাদিকে উড়িয়ে দিয়ে কী কাণ্ডকারখানাই না চলছে। অভিনয় এলাকাকে বিভিন্ন

জায়গায় ছড়িয়ে দেওয়া হোচ্ছে। আমরাও এদেশে ছড়িয়ে অভিনয় করছি কিন্তু মঞ্চের স্থানকে কি ভাঙতে পারছি, পারছি কি প্রসিনিয়াম ভাঙতে ?



(৮নং ছবি)

এইবার দেখুন দর্শক থেকে একটা গোটা মঞ্চের চেহারাকে। এটা আজকের যুগের প্রসিনিযাম থিয়েটারের ছবি।



(৯নং ছবি)

এখন দেখুন কোন যুগে মঞ্চের প্রকৃতি কেমন ছিল এবং কোন স্থানে কিভাবে অভিনয় হতো তার বাস্তব চেহারা লক্ষ্য করুন!

ক্লাসিক্যাল গ্রীক এ্যম্‌ফি থিয়েটার

১। এপিসি-নিয়াম

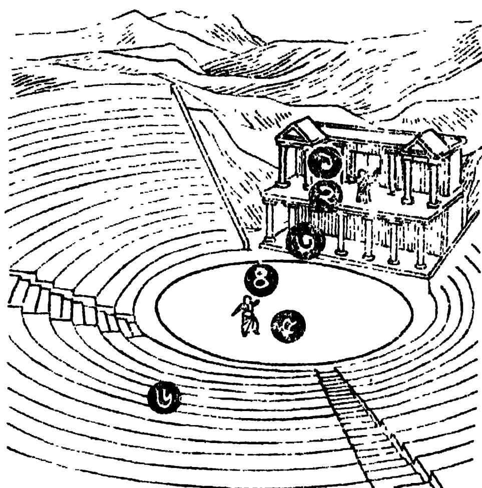
২। লোগম

৩। প্রসিনিয়াম

৪। অর্কেস্ট্রা

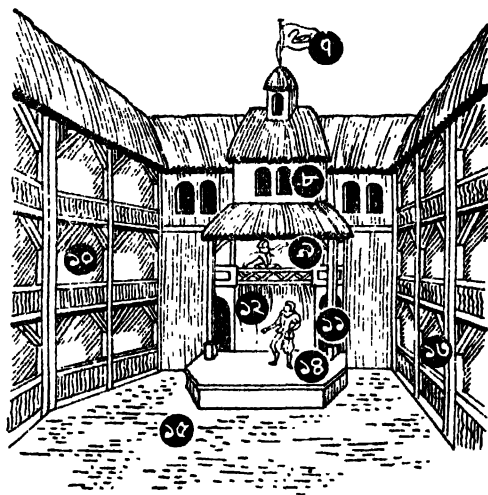
৫। অর্কেস্ট্রা পসার মধ্যভাগ

৬। দর্শক।



(১০নং ছবি)

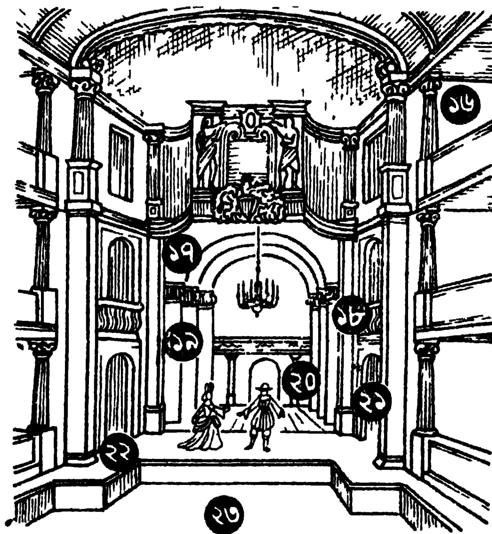
এলিজাবেথীয় থিয়েটার



(১১নং ছবি)

৭। রঙ্গমঞ্চের পতাকা। ৮। যন্ত্রপাতি ব্যবহারের কক্ষ যার দ্বারা শিল্পীদের যাতায়াত করা যাতায়াত করানো হতো। ৯। গ্যালারী যা সময়ে মঞ্চ হিসেবে এবং সময়ে সময়ে বাদ্যযন্ত্রবিদরা ব্যবহার করেন। ১০। মধ্য গ্যালারী। ১১। অঙ্গ রচনা এবং সাজপোষাকের ঘরে যাতায়াতের জন্যে ষ্টেজ ডোর। ১২। মঞ্চের অতিরিক্ত স্থান ঘেরার পর্দা। ১৩। নিম্নতল গ্যালারী। ১৪। দর্শকদের জন্যে ঘেরা জায়গা। ১৫। দর্শক।

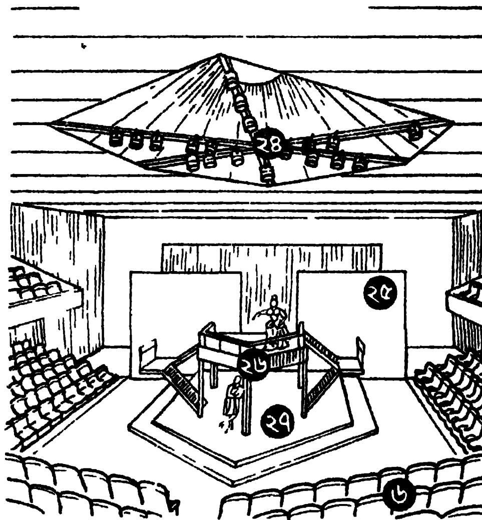
রেসটোরেশন থিয়েটার



(১২নং ছবি)

১৬। গ্যালারী ১৭। টপ ড্রপ ১৮। প্রসিনিয়াম স্তবক ১৯। উইংস্ ২০। কালো রঙের কাপড় দিয়ে ঘেরা মঞ্চের পেছনের অংশ ২১। প্রসিনিয়ামের দরজা ২২। ফোর ষ্টেজ বা এ্যাপ্রন ২৩। সিট বা দর্শকের স্থান।

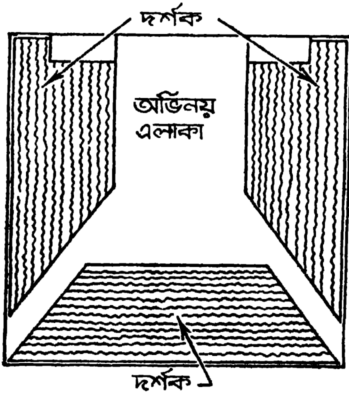
আধুনিক এরিনা থিয়েটার



(১৩নং ছবি)

১৪। লাইটিং বার ১৫। ফ্লাট ২৬। অস্থায়ী পরিবর্তনশীল মঞ্চসজ্জা ২৭। ত্রিমুখী অভিনয় এলাকা।

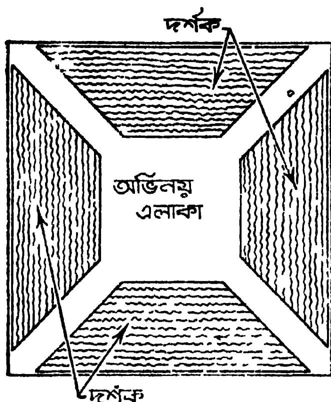
খোলা মঞ্চ



(১৪নং ছবি)

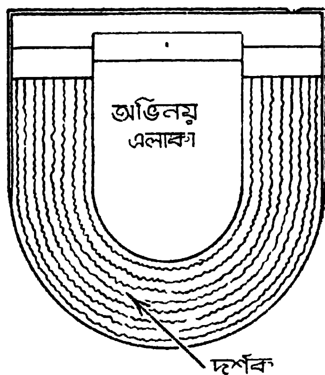
বিভিন্ন যুগ ও সময়ের বিভিন্ন প্রকার রঙ্গমঞ্চের বিবর্তন ধারার ছবি।

গোল থিয়েটার



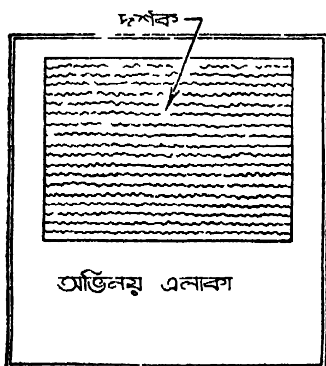
(১৫নং ছবি)

গ্রীক থিয়েটার



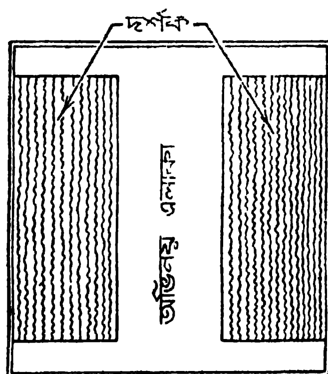
(১৬নং ছবি)

এন্‌ড থিয়েটার



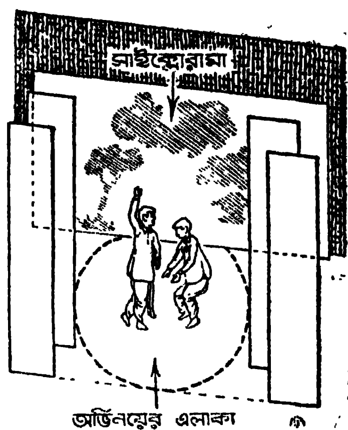
(১৭নং ছবি)

এ্যাভিনিউ থিয়েটার



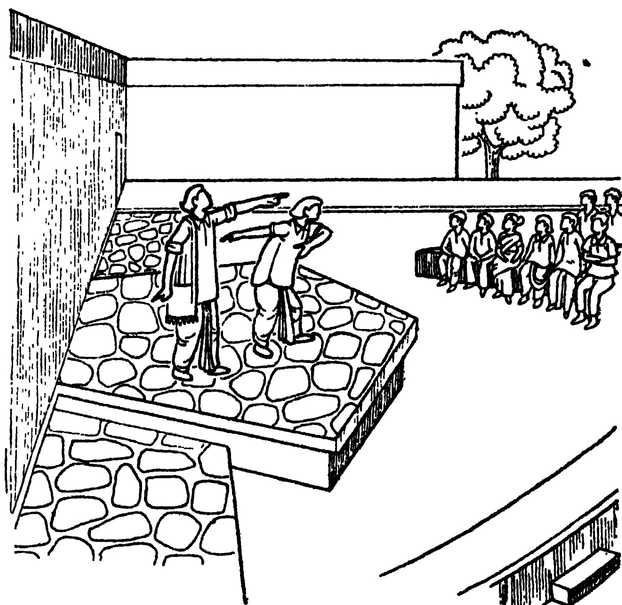
(১৮নং ছবি)

আমাদের দেশে সাইক্লোরামার বেশ চল আছে। অতিরিক্ত দৃশ্য সজ্জার বাহুল্য থেকে যান্ত্রিক কৌশলের মধ্য দিয়ে আলোর সাহায্যে খুব চটপট্ দৃশ্যান্তর ঘটানো সম্ভব। এবং আলোর কাজে রীতিমত চমক সৃষ্টিও করা যায় যেমন ঝড়, মেঘ, সমুদ্র বিদ্যুৎ ইত্যাদি সৃষ্টির সহায়ক।



(১৯নং ছবি)

সাম্প্রতিককালের একটি পরিকল্পিত মুক্তাঙ্গন মঞ্চের রেখাচিত্র দেখিয়ে আমি অন্য প্রসংগে আসার চেষ্টা করবো। এখানে দৃশ্যসজ্জা আলোক সম্পাত প্রসিনিয়াম ইত্যাদির কোন কাজ করবারই থাকবে নেই।

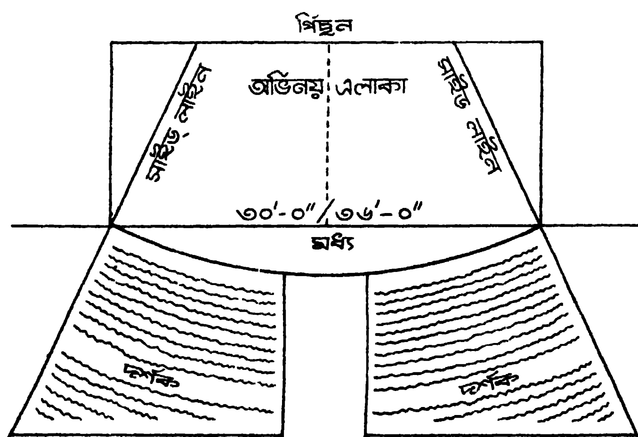


(২০নং ছবি)

মোটামুটিভাবে আমার সাজানো ছবিগুলোর সাহায্যে মঞ্চের বিবর্তন ধারাটি সম্পর্কে কিছুটা ধারণা আপনার এসেছে। এমন কি সাম্প্রতিক যুগে মঞ্চ ব্যবস্থার চেহারাটাও আপনি জানতে পারলেন। আমি খোলামঞ্চের যাত্রার আসরের কথা বলব না। পশ্চিম থেকে যে মঞ্চ প্রসিনিয়ম থিয়েটার বা পিকচার ফ্রেম থিয়েটার হিসেবে এদেশে এসেছে সে সম্পর্কেই বলবো। আসলে আমাদের দেশের যাত্রার আসরের সঙ্গে থিয়েটার ইন্ দি রাউণ্ডের অনেক মিল আছে। কিন্তু পশ্চিমে গোল থিয়েটার সবেমাত্র শুরু হয়েছে। এই জাতীয় থিয়েটার বলতে গেলে কয়েক শতাব্দী আগেই আমরা শুরু করেছি।

লোকনাট্য বা যাত্রার জন্যে মঞ্চ ভাঙাভাঙির ব্যাপার নেই, কিন্তু ব্রেখ্‌ট সাহেবের কৃপায় আমরা নাটকের ঘটনা ফ্রেম বা প্রসিনিয়মের মধ্যে বিভিন্ন জায়গায় বা প্রসিনিয়মের বাইরে বিভিন্ন জায়গায় সন্নিবিষ্ট করি। অনেক সময় দর্শক স্থানও মঞ্চের কাজ করে। কিন্তু পশ্চিমে সাম্প্রতিক কালে প্রসিনিয়মকে ভেঙে তছনছ করে মঞ্চকে যথেচ্ছভাবে ব্যবহার করার এক বৈপ্লবিক চেষ্টা চলছে। এক্ষেত্রে আমরা বর্তমানে নেপথ্যে—কারণ সরকারের অর্থভাণ্ডার সংকুচিত কিন্তু ওদেশের সরকার এইসব বৈপ্লবিক কাজ করার জন্যে প্রসন্নচিত্তে অর্থভাণ্ডার উন্মুক্ত রেখেছেন।

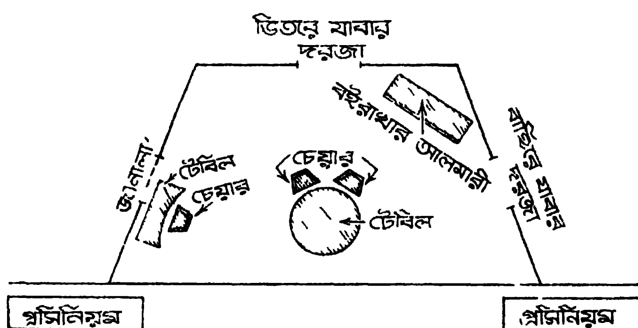
এখন গ্রাউণ্ড প্ল্যানের খসড়া তৈরী করার বিষয়ে দু'টি রেখা চিত্র সাজাই।



(২১নং ছবি)

এরপর ধরুন আপনি এমন একটা নাটক করবেন যার দৃশ্য হয়তো একটা। ধরা যাক মধ্যবিত্ত পরিবারের একটি বসার ঘর। এই বসার ঘরের বাঁ দিকের দেয়ালে বাইরে যাবার দরজা। ডান দিকের দেয়ালে জানলা। পিছনের দেয়ালে ভেতরের ঘরে যাবার দরজা। বাঁ দিকের দেওয়ালের শেষে কোণা-কুণিভাবে (আপ লেফটে) একটা বই রাখার ছোট আলমারী। মধ্যিখানে অর্থাৎ (মিড সেণ্টার) এ ছুটো চেয়ার আর একটা চায়ের গোল টেবিল। ডাউন রাইটে পড়ার চেয়ার টেবিল। আপনি কিভাবে গ্রাউণ্ড প্ল্যান তৈরী করবেন? যদিও একাজ শিল্প নির্দেশকের তথাপি শিল্পীদের ধারণা দেওয়া এবং নিয়ন্ত্রণের জন্যে আপনি নিজে আপনার নাটকের দৃশ্যসজ্জার গ্রাউণ্ড প্ল্যান তৈরী করবেন। এতে করে মঞ্চশিল্পীও আপনার ধারণা অনুযায়ী কাজ করার সুযোগ পাবে এবং পরস্পর মত বিনিময়ের মাধ্যমে আপনারা একটা পাকাপাকি সিদ্ধান্তে উপস্থিত হতে পারবেন। শিল্পী ও নেপথ্য শিল্পীদের নিয়ে বোঝাপড়া সুবিধে হবে। কাজটা নিয়মমাফিক এবং সুষ্ঠুভাবে হবে। পশ্চিমের পরিচালকদের এই সব কাজগুলো সত্যি দেখবার মত।

গ্রাউণ্ডপ্লানেব ছবিটি কেমন হবে তা দেখুন।



(২২নং ছবি)

নাট্য-বিশ্লেষণ

একজন নাট্য-পরিচালকের 'নাট্য-বিশ্লেষণ' অধ্যায়টি একটি গুরুত্বপূর্ণ পর্ব। এই নাট্য বিশ্লেষণের ওপর অনেকখানি নির্ভর করে সার্থকতর নাট্য প্রযোজনা। নাটকের বক্তব্য বিষয় ইত্যাদি সাহিত্যিক মূল্যের ওপর শতকরা পঞ্চাশ ভাগ আর পরিচালকের রূপারোপের ক্ষমতার ওপর নির্ভর করে বাকী পঞ্চাশ ভাগ। এই অধ্যায়ে 'নাট্য-বিশ্লেষণ' অর্থে আমি ইংরাজি শব্দ Play Analysis কথাটাকে ব্যবহার করতে চাইছি। তবে 'নাট্যবিশ্লেষণে'র মূল আলোচনায় অনুপ্রবেশ করার আগে প্রসংগত নাটক নির্বাচন বিষয়ে দু'এক কথা বলে নিই। কারণ, আগে আপনাকে ঠিক করে নিতে হবে আপনি কি করতে যাচ্ছেন— এবং যা করতে যাচ্ছেন তার সম্পর্কে আপনি পুরোপুরি সচেতন কিনা—তাও ভেবে দেখতে হবে। ঠিক এর পরের ধাপে আর্থাৎ নাটক নির্বাচনের পর এবং নির্বাচনের স্বপক্ষে আপনার নিজস্ব মতামত আপনাকে অনুপ্রাণিত করলে তবেই আপনি ঠিক করবেন যা করতে যাচ্ছেন তা কি ভাবে করাবেন। সুতরাং নাটক বিশ্লেষণের জন্যে আপনাকে দুদিক থেকে ভাবতে হবে। প্রথমদিক এর সাহিত্য মূল্য অর্থাৎ সাহিত্যগত তাত্ত্বিক দিক নিয়ে বিশ্লেষণ, দ্বিতীয় দিক হ'চ্ছে প্রয়োগ পদ্ধতির বিশ্লেষণ। পর্যায়ক্রমে এই দুদিক নিয়ে অলোচনা করা হচ্ছে। তবে বলে নিই প্রথম দিক হচ্ছে সম্পূর্ণ তাত্ত্বিক দিক। একটি অস্ত্র অন্যটি প্রয়োগ। আর এই সঠিক অস্ত্রের সঠিক প্রয়োগের ওপর নির্ভর করে ভাল নাট্য-প্রযোজনা। নচেৎ ভাল অস্ত্র বেঠিক ব্যবহারে বিজয়ের সম্ভাবনা নেই। ঠিক তেমি বেঠিক অস্ত্রের সঠিক প্রয়োগও অনেক ক্ষেত্রে মর্যাদাহানীর

বিষয় হয়ে দাঁড়ায়। এখন নাটক নির্বাচন বিষয়ে কিছু আলাপ আলোচনা করা যাক।

আমাদের দেশে সাধারণতঃ তিন ভাবে নাটক নির্বাচিত করতে দেখি—শুধু আমাদের দেশে কেন পৃথিবীর সব দেশেই বোধকরি এই তিন নিয়ম চালু আছে। প্রথমতঃ নিজের অভিমত মত। যেক্ষেত্রে পরিচালকের পাণ্ডিত্য অথবা অনমনীয় মনোভাবই নাটক নির্বাচনের মূলধন হিসাবে কাজ করে সেক্ষেত্রে অপণ্ডিত তথা অশিক্ষিত পটুদেব হাতে পড়ে নাটক নির্বাচন পর্বটি খুব দুর্বল হয়। ফলে বিরাট দর্শক সমাজকে সুস্থির চিন্তার জগতে উন্নীত হতে সক্ষম হন না। কাজেই আপনার অভিমত মতো আপনি যখন নাটক নির্বাচন করবেন তখন আপনার ক্ষমতাকে আপনি যা নয় তাই ভাবে ব্যবহার করবেন না—করতে পারেন না। প্রথমেই আপনি ঠিক করে নিন আপনি আপনার দর্শককে কোন্ বিশিষ্ট চিন্তায় উপনীত করতে চান। কারণ একটা সৃষ্টি মানেই একটা নিরপেক্ষ চিন্তার সৃষ্টি। কাজেই সেই চিন্তা সম্পর্কে আপনি সম্পূর্ণ ওয়াকিবহাল না হলে আপনি দর্শককে বিভ্রান্ত করে তুলবেন। ফলে আপনি আপনার কর্ম-যজ্ঞের অনুষ্ঠানে ক্ষমাহীন প্রতিপন্ন হতে বাধ্য হবেন।

এরপর হচ্ছে অন্যের অভিমত মত। অন্যকোন দল কিংবা দলের পরিচালক মণ্ডলী অথবা অংশীদারগণ আপনাকে নাটক নির্বাচিত করে আপনার হাতে কেবল মাত্র পরিচালনার দায়িত্ব তুলে দেন। সেখানে অবিশ্যি কোন কোন ক্ষেত্রে পরিচালক নির্দ্দিষ্ট নাটকের নাট্যগুণ বিশেষণ করে নিজস্ব চিন্তা ভাবনার যোগ বিয়োগ ঘটিয়ে পরিচালক প্রতিভার নজিরও স্থাপন করতে পারেন। কিন্তু এ বিষয়ে বিশেষ করে অপরের নির্বাচিত নাটকে পরিচালক প্রতিভা প্রায়শঃই উপেক্ষিত হয়। সে ক্ষেত্রে পরিচালক শুধু মাত্র নাম এবং অন্য কথায় পয়সার জন্যে নাট্য পরিচালনায় অংশ নেন।

তৃতীয়তঃ আপনি হয়তো নিজে নাটক লেখেন বা লিখিয়ে নেন। নিজে লিখলে বা অন্যকে দিয়ে লিখিয়ে নিলে সেই লেখা নাটকে আপনার নিজস্ব চিন্তাভাবনার যোগাযোগ থাকা স্বাভাবিক। আপনি ব্যবসা করতে চান সেটাও যেমন, আপনার চিন্তা—আপনি নির্ভিক প্লট সৃষ্টি করতে চান সেটাও আপনার চিন্তা। কাজেই আপনি সেক্ষেত্রে প্রত্যক্ষভাবে হোক আর পরোক্ষ ভাবেই হোক যে কোন প্রকারে আপনি নাটক লেখা, বিষয়বস্তু, চিন্তা ভাবনার সঙ্গে যুক্ত। আপনি নিজে লিখলে তা আপনার কাছের জিনিষ হবে—

অন্যে যিনি যা লিখুন না কেন তা কিছুটা দূরের হতেবাধ্য। আর সেই দূরকে নিকট করতে বেশ কিছুটা সময় এবং নিজস্ব চিন্তা ভাবনাকে সুদূর প্রসারিত করতে হয়।

এ ছাড়া আরও কয়েকটি বিষয় আছে,যেমন—উপন্যাসের, গল্পের, কবিতার নাট্যরূপ, অনুবাদ, ভাবানুবাদ ইত্যাদি জাতীয় নাটক। অবিশ্যি এই সব শ্রেণীর নাটকের মধ্যে আপনি গল্প উপন্যাস বা অন্য ভাষার নাটক যাই হোক না কেন—তার বিষয়বস্তু বক্তব্য ইত্যাদি সম্পর্কে আপনার আগে থেকেই চিন্তা ভাবনা করা থাকে। যদি আপনি নিজের হাতে না করে বা নিজের তত্ত্বাবধানে অন্যকে দিয়ে না করিয়ে অন্যের রূপান্তরিত নাটক করেন তাহলে আলাদা কথা।

যাইহোক, মোটকথা যে নাটকটি আপনার হাতে আসুক না কেন—লিখুন বা অন্যে মনোনীত করুক কিংবা আপনি নিজে নির্বাচিত করুণ, আসল কথা আপনার হাতে একটা নাটক আসবে। নাটকটি হাতে পাবার পর আপনার প্রযোজনার একটি প্রাথমিক-খসড়া আপনি প্রস্তুত করবেন। ইংরিজিতে যেটাকে প্লানিং বলে।. কিন্তু সেই প্লানিং-এর আগের ধাপে নাটক বিশ্লেষণ করতে হয়, নাটকের মধ্যে কোন রকম অসংগতি আছে কিনা ইত্যাদি বিষয়ে নাটকটির মূল্যায়ন নির্ধারণ করতে হয়।

এখন আপনাকে যদি জিজ্ঞাসা করা হয়—আপনার হাতের ঐ নাটকটি আপনি প্রয়োজনা করতে যাচ্ছেন কেন? আপনি নিজে লিখলে বা নিজে মনোনীত করলে আপনি নিশ্চয়ই আমার কথার জবাব দিতে পারবেন। অনেক সময় দেখা গেছে—আপনারা প্রায় অনেকে ব্যক্তিগত ধ্যান ধারণা প্রসূত কিছু কথা বলেন—ব্যক্তিগত ভাবে জোরালো সংলাপ অথবা সরাসরিভাবে সমাজের উঁচুতলার মানুষদের মুখোস খোলার কথা ঘোষণা করেন আপনার ভাবনা চিন্তারমধ্যে। অন্য কোন পরিচালকদের অভিরুচি আপনার চিন্তার-সঙ্গে মিল নাও হতে-পারে। তাঁদের কেই হয়তো প্রায় উলংগ মেয়েদের মঞ্চের ওপর দাঁড় করাতে চান—কেউ ভগবান শ্রীকৃষ্ণ চৈতন্য প্রযোজনার মাধ্যমে ভক্তিরসের প্লাবন বহিয়ে দেন। অর্থাৎ ব্যাপারটা প্রায় সবটাই যেন ব্যক্তিগত। কিন্তু নাট্য-বিশ্লেষণ পর্যায়ে আপনার ব্যক্তিগত অভিরুচীর পোষাকটা খুলে ফেলতে হবে। এ সম্পর্কে আজ পর্যন্ত প্রচলিত দু'একটা সূত্র ও সিদ্ধান্ত আছে। সেই সূত্র এবং সিদ্ধান্ত সম্পর্কে পরিচিত হওয়া দরকার। এ বিষয়ে পরে আসছি।

আপনি নাটক প্রযোজনা করেন কেন? এ বিষয়ে কিছু আলোচনা আগেই হয়েছে। এ কথাও হয়েছে যে নাটক প্রযোজনা করেন দর্শকদের জন্যে। কিন্তু পরিচালক হিসাবে নাটক নির্বাচনের পর দর্শকদের জন্যে আপনার প্রথম কাজটি কি? আপনার হাজার উদ্দেশ্য থাকতে পারে। সেই হাজার উদ্দেশ্যের মধ্যে হাজার রকমের কাজ থাকতে পারে। সেই হাজার কাজের মধ্যে পরিচালক হিসাবে আপনার প্রথম কাজ দর্শকদের—কিছুক্ষণের জন্যে একটা পাঁচিল ঘেরা ঘরে আটকেরেখে কিছু আনন্দ দেওয়া। যা দেখাবেন শোনাবেন এবং ভাবাবেন তাতে যেন দর্শকের আগ্রহ থাকে। ওই আগ্রহ থাকা ব্যাপারটা দেশ কাল ভেদে দর্শকদের ব্যক্তিগত রুচীর ওপরও অনেকখানি নির্ভর করে। কিন্তু কোন্ কায়দায় আপনি দর্শকদের আগ্রহকে ধরে রাখবেন সেটার ওপর নির্ভর করবে আপনার প্রযোজনায় উত্তীর্ণ হওয়ার প্রাথমিক ছাড়পত্র। এরপর আপনি হয়তো বলতে পারেন আনন্দের সঙ্গে সঙ্গে কিছু জ্ঞানও দিতে চান। কোন আপত্তি নেই। আপনার জ্ঞান দেখার পাকচক্রে পড়ে দর্শকরা যেন অজ্ঞান না হয়ে পড়েন সে দিকে অবশ্যই দৃষ্টি দিতে হবে। আমাদের দেশের মঞ্চ জগতে জ্ঞান দেয়ার বিরামহীন গতি চলছে। আপনি কি তার থেকে মুক্ত? না মুক্ত হতে পারলেও আপত্তি নেই। তবে সে জ্ঞান জ্ঞানীর মত শক্ত হাতে দিতে পারলেই ভাল। কিন্তু সবার আগে দেখতে হবে—সেই জ্ঞান দান যেন আপনার পরিকল্পিত নাট্য কর্মের বাইরের কোন জিনিস না হয়।

এখানে একটা কথা বলে রাখি—নাটক নির্বাচনের ক্ষেত্রে যাঁরা নোতুনত্বে বিশ্বাসী তাঁরা প্রচলিত রীতি বক্তব্যের নাটক বাদ দিয়ে নোতুন রীতি বিষয় বস্তুর নাটক খোঁজার চেষ্টা করবেন। যাঁরা পুরোনো নাটক করতে আগ্রহী তাঁরা ভেবে দেখবেন—আপনার নির্বাচিত সেই পুরোনো নাটকের মধ্যে আপনার নিজস্ব নোতুন কোন্ দৃষ্টি ভঙ্গি অথবা ভাবনাকে রূপায়িত করতে চলেছেন?

এর আগে খুব গভীরে গিয়ে দেখা গেছে অন্ততঃ 'শিল্পের জন্য শিল্পী' এই যুগের বিরোধীতা করার সময় থেকে—বিশেষ করে সমাজতান্ত্রিক দেশের নাটক প্রযোজনার বিষয়টি প্রচার মূলক হওয়া প্রয়োজন। আমাদের দেশের বর্ত্তমান অবস্থায় শিল্পকে বিশুদ্ধ শিল্প হিসাবে ব্যবহার করলেও তাকে যদি মানবিক প্রয়োজনে লাগানো হয় তা হলে আমাদের দেশের মানুষ শিল্পের

মধ্য দিয়ে মানুষকে আবিষ্কার করতে পারবে। আর এই প্রচার মানেই কিছু না কিছু 'জ্ঞান' দেওয়া। নোতুন কোন বক্তব্য বা জিজ্ঞাসাকে উপস্থিত করা মানে প্রত্যক্ষ এবং পরোক্ষ ভাবে কিছু না কিছু অজানা সত্যকে আবিষ্কার করার চেষ্টা—অন্য কথায় 'জ্ঞান' দেওয়া।

তবে জ্ঞান দিতে বসে জ্ঞান দেওয়ার ব্যাপারটা খুবই মার্জিত এবং শিল্পসম্মত ভাবে দিতে হবে। আপনি নাটকটি পড়ে যা বুঝলেন সেইটুকুই দর্শকদের সামনে বোঝানোর চেষ্টা করবেন—আপনার শিল্পী সতীর্থদের সহযোগিতায়। তবে নিছক আনন্দদানের জন্যে যে সব নাটক—কমেডি, প্রহসন ইত্যাদির মধ্যে দর্শককে বোঝানোর দায়িত্বটা খুব কম থাকে। কিন্তু তবুও নেহাৎ মামুলি নাটকের মধ্যেও কিছু কিছু ক্ষুদ্র বক্তব্য থাকে—সেইটুকুকে ব্যক্ত করতে হবে। এই বক্তব্য ব্যক্ত করতে গিয়ে যেন পরিমিতি বোধ না হারায় তাহলে প্রচার ধর্মী বা অতি নাটক হয়ে যেতে পারে। নেহাৎ সখের দলেও অনেক সময় ভাল নাটক হয়। তবে বুঝে সুঝে যাঁরা খারাপ নাটক করেন তাঁদের কথায় আমি মোটেই মাথা ঘামাতে চাইছি না। না বুঝে যাঁরা করেন—তাঁদের জন্যে বোধ না আসা পর্যন্ত আমাদের অপেক্ষা করা ছাড়া অন্য কোন উপায় নেই।

আপনি যখনই একটা নাটক করতে যাচ্ছেন তখনই আপনি জানেন কেন করতে যাচ্ছেন এবং কি করতে যাচ্ছেন। করতে যাচ্ছেন হয়তো পয়সা রোজগার করার জন্যে। হয়তো একটু নাম কেনার জন্যে। নয়তো সময় কাটানোর জন্যে, কিংবা খুব বড় কথায় দেশ তথা জাতির সংস্কৃতিকে নোতুনতর দৃষ্টিভঙ্গিতে উন্নীত করার জন্যে। অথবা কোন কিছু নোতুন সৃষ্টির জন্যে। অথবা দেশের মানুষ-সমাজকে সমালোচনা করে উন্নততর মানবিক মূল্যবোধ সৃষ্টির প্রয়োজনে। সুতরাং যখন নাটক বাছাই করতে যাবেন তখন আপনাকে বিভিন্ন দর্শকরুচীকে জানতে এবং সেই অনুযায়ী আপনি কি করতে যাচ্ছেন ভেবে অর্থাৎ সেই ভাবনা অনুযায়ী নাটক মনোনীত করবেন। আপনি যাই করতে যান না কেন মোটকথা আপনি নাটকের মধ্যে আপনার একটা পরিশীলিত ভাবনাকে রূপ দিতে যাচ্ছেন। এবং সেই ভাবনাটা কি সেটা আগে ঠিক করতে হবে। যেমন ধরুণ—দেশের চোরাকারবারীরা মানুষের মনুষ্যত্বকে পদদলিত করছে এবং তার সঙ্গে অংশ নিয়েছে আমাদের সমাজের উচ্চস্থানীয় ব্যক্তিবর্গ। এর বিরুদ্ধে আপনি বিদ্রোহ ঘোষণা করতে চান অথবা এ সম্পর্কে দর্শকদের সচেতন করে দিয়ে মূল সমস্যাটা বিভিন্ন চরিত্রের

মধ্য দিয়ে ব্যক্ত করতে চাইছেন। অথবা নিটোল একটা ত্রিভুজ প্রেমের মনোস্তাত্বিক বিশ্লেষণ দেখিয়ে happy ending দেখাতে চাইছেন। এইরকম নানান ধরণের চিন্তার একটি বিশেষ চিন্তাকেই আপনি ব্যক্ত করতে চাইবেন। আজকাল আমাদের দেশের অশিক্ষিত পটুত্বের বাড়বাড়ন্ত বলে—চিন্তার ঠিক থাকে না। প্রশ্ন করলে জবাব এক কথায় মেলে না। উত্তর আসে—আমি এই এই সমস্যা দেখাতে চেয়েছি—অমুক থিওরীকে পরীক্ষা করাতে চাইছি—নোতুন একটা আলোড়ন অথবা সেক্স-এর আভ্যন্তরীন সিমব্যল ইত্যাদি একটা জগাখিচুড়ি ভাষণ শুনতে পাবেন। অর্থাৎ কিনা—নাট্য পরিচালক হয় মোহ-গ্রস্থ হয়েছেন নতুবা অনেক চিন্তা করে ফেলেছেন যার ফলে শেষ পর্যন্ত পরিচালক একটা বিশুদ্ধ চিন্তায় উপনীত হতে পারেননি। নেহাৎ যা উদ্ভট নাটক বলে পরিচিত তার মধ্যেও নাট্যকারের একটা বিশুদ্ধ চিন্তা থাকে। পরিচালক সেই বিশুদ্ধ চিন্তাকে নিজের চিন্তার সঙ্গে আগে মেপেজোকে দেখবেন এবং তারপরেই আসবে তাকে ব্যক্ত করার প্রচেষ্টা—অর্থাৎ আপনি কি ভাবে তাকে সে সম্পর্কে গঠনমূলক কার্য প্রণালী উপস্থিত করবেন।

নাটক উপস্থিত করার প্রাথমিক পর্বে নাটকটি বিশ্লেষণ করতে হবে তাকে সঠিক ভাবে পরিচালনা করার জন্যে। কারণ নাটকই হচ্ছে তাঁর আসল অস্ত্র। সেই অস্ত্রটা কতটা সচল আছে—তার মধ্যে কোন ত্রুটী আছে কিনা তা না দেখলে যুদ্ধ করবেন কি করে। আসলে নাটক করা তো একটা রীতিমত যুদ্ধ করার মত ব্যাপার। তাই নয় কি? নাটক বিচারের বাংলা ইংরিজিতে অনেক মোটা মোটা বই আছে—পারলে অবকাশ মত অবশ্যই পড়ে নেবেন—আমি এখানে মোটা মোটা বইকে বাদ দিয়ে আমার অল্প বিদ্যায় যা অর্জন করেছি তা মোটামুটি সংক্ষিপ্তভাবে আলোচনা করতে চাইছি—এবং আপনার নাট্য-পরিচালনার জন্যে যতটুকু প্রয়োজন হবে ঠিক ততটুকুই। এর পরের পরিচ্ছেদে আসবে কাজের কথা। এখন শুরু করা যাক কাজ শুরুর আগের কথা।

নাট্যকার স্রষ্টা কিন্তু দেবতা নয়। দেবতার সৃষ্টিতেও খুঁত আছে। কাজেই নাট্যকারের সৃষ্টিতে খুঁত থাকা অস্বাভাবিক নয়। তবে শুধু খুঁত ধরার জন্যেই আপনি নাটক বিশ্লেষণ করেন না। সেই খুঁত ধরার সঙ্গে সঙ্গে তার সম্ভাবনাকেও খুঁজে বের করতে হবে। নইলে আপনি সৃষ্টিশীল পদবাচ্য হবেন কি করে?

এবারে নাটক বিশ্লেষণে আসা যাক। ধরুন, আপনার হাতে একটা নাটক যখন থাকে তখন আপনি মলাটে দেখতে পান নামটি। তারপর পাতা উল্টে প্রথম বা তৃতীয় বন্ধনীতে কিছু নির্দেশনা। (নির্দেশনা প্রথমে নাও থাকতে পারে) তারপর কতকগুলো চরিত্রের নাম এবং সংলাপের মাধ্যমে তাদের উক্তি প্রত্যুক্তি। নাট্য-প্রযোজনার সুবিধার জন্য নাট্যকার নিজের আইডিয়া অনুযায়ী কিছু নির্দেশনার অংশ দিয়ে আপনার চিন্তাশ্রমের ভার কিছুটা লাঘব করেন। কিন্তু এই নির্দেশনার অংশ এবং চরিত্র ও তাদের সংলাপ ছাড়া আর কি থাকে। আর যে সব জিনিস থাকে সেগুলো সাধারণ ভাবে আমরা নাটকের উপাদান হিসাবে জানি। সেই উপাদানের প্রত্যেকটি বিষয় সম্পর্কে আপনাকে বিশ্লেষণ করে দেখতে হবে। সেই উপাদান গুলি কি কি ?

(১) প্রতিপাদ্য। কেউ বলেন মূলভাব, কেউ বা বলেন মূল বক্তব্য। মোটকথা—নাট্যকারের যা বক্তব্য, বিষয় এবং সিদ্ধান্ত তা এক কথায় ব্যক্ত হতে হবে। এর মধ্যেই আছে নাট্যকারের মৌলিক একটা বড় চিন্তা। এক কথায় বড় চিন্তাটি গোটা নাটকের মধ্যে প্রতিভাত না হ'লে নাট্যকার যে চিন্তার জগতে বেশ এলোমেলো সেটাই বোঝা যায়। বাস্তবে এদেশের অনেক নাট্যকারকে প্রশ্ন করে দেখা গেছে এই ভাবে—আপনার অমুক নাটকের মধ্যে আপনি কি বলতে চেয়েছেন।

উত্তরে অনেক কথা বলতে শোনা যায়। অনেকে বলেন, আমি অনেক রকমের চিন্তা ভাবনাকে আমার এই নাটকের মধ্যে রূপ দিয়েছি। কিন্তু অনেক চিন্তাভাবনার মধ্যে আসল বড় চিন্তাটা কোথা ? নেই। ফলে অনেক বলতে গিয়ে তিনি আসল কথা কিছুই বললেন না। এই ভাবে বহু চিন্তার সাথে অনেক এলোমেলো কাজ চলে। আর এই এলোমেলো চিন্তার জন্যে দর্শক-দেরও অনেক খেসারৎ পোহাতে হয়। তাই একটি ভালো নাটকে একটি প্রতিপাদ্য ইংরেজিতে যাকে 'প্রেমিস্' বলে—তা থাকবে। হোক সে ঐতিহাসিক, পৌরানিক, সামাজিক, সিম্বলিক বা এ্যাবসার্ড। যেমন, সেক্স্পীয়রের হ্যামলেট। এই নাটকের প্রতিপাদ্য কি ? পিতার পাপ পুত্রের জীবনকেও অভিশপ্ত ক'রে তোলে। এখানে পিতার পাপ দেখাতে হবে—পরে পুত্রের জীবনে সেই পাপ কি ভাবে সঞ্চারিত হয় তা দেখাতে হবে —শেষে পরিণতিতে তার অর্থাৎ পুত্রের জীবন অভিশপ্ত হওয়া অর্থাৎ ট্রাজিক পরিসমাপ্তি দেখানো। এখানে রবীন্দ্রনাথের 'রক্তকরবী'

নাটকের কথাও উল্লেখ করা যেতে পারে। রক্তকরবী নাটকের মধ্যে মূল প্রতিপাদ্যটি হ'লো বিপ্লবের মাধ্যমে বিকৃত মনুষ্যত্বের মুক্তির সূচনা হলেও প্রেমের মাধ্যমে মানুষের মুক্তি। এই প্রতিপাদ্য এবং বিশুদ্ধ চিন্তার ওপর নির্ভর ক'রে লেখা হয়েছে রক্তকরবী। রক্তকরবী যাঁরা পড়েছেন এবং করেছেন তাঁরা ভেবে দেখবেন, রবীন্দ্রনাথের এই বলিষ্ঠ চিন্তা কখনও অন্য চিন্তায় ঘোর পাক খায়নি। এই প্রতিপাদ্যের ওপর নির্ভর ক'রে তিনি তাঁর কাহিনী বা বৃত্ত রচনা করেছেন—চিন্তার পক্ষে বিপক্ষে চরিত্র দাঁড় করিয়ে নাটককে এগিয়ে নিয়ে গেছেন।

(২) বিষয়বস্তু। ঘটনা বা কাহিনী যার ওপর ভিত্তি ক'রে নাট্যকারের চিন্তা চরিত্রের মধ্য দিয়ে রূপ পাবে। অনেক সময় এও হতে পারে মূল কোন কাহিনী না থেকে চরিত্র বা নাটকের পাত্রপাত্রী নিজেরা ঘটনা বা কাহিনী সৃষ্টি করতে পারে। ইদানীং কালে এ্যণনটি থিয়েটার, অ্যাবসার্ড নাটক ইত্যাদি পরীক্ষামূলক নাটকে কোন বিষয়বস্তু বা কাহিনীকে গ্রাহ্য করা হচ্ছে না। তবে এই যে বিষয়বস্তুর বিরোধিতা—এটা উচিত কি অনুচিত তা বলা যাবে না। কারণ একটু তলিয়ে দেখলে দেখা যাবে যে বিষয়বস্তুর বিরোধীতা মানে বিষয়বস্তুকে সমর্থন করা। কারণ কোন কাহিনী বা ঘটনাকে না মেনে নেওয়া হচ্ছে আজকের নাটকের বিষয়বস্তু। জমি না থাকলে যেমন গাছ পোঁতা যায় না,তেমনি একটা কিছু বিষয় না থাকলে চরিত্রকে আনা যায় না। আবার চরিত্র না এলে নাটকও রচনা করা যায় না। একটু প্রতিবাদ করতে পারেন—আরে মশাই একজন মানুষ আর চারজন চেয়ারকে নিয়ে তো নাটক হয়। উত্তরে বলবো—একজন মানুষ চরিত্রের কাজ করে ব'লেই চারটি জড় চেয়ার সেক্ষেত্রে বিপরীত চরিত্রের কাজ করে। কিন্তু শুধু চারটি চেয়ারে কি নাটক হয়? এ্যানিমেসানের সাহায্যে সিনেমা হ'তে পারে, নাটক হলেই চরিত্র আনতে হবে। আর চরিত্র এলেই বিষয়বস্তু আসবে। এখন প্রশ্ন আসতে পারে চরিত্র বড়, না বিষয়বস্তু বড়? চরিত্র আগে, না বিষয় আগে? এর কোন মীমাংসা নেই। এ ক্ষেত্রে একটি মাত্র কথা বলা চলে—একটি অন্যের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত—একে অন্যের পরিপূরক।

চরিত্র-কাহিনী বিষয়বস্তু তৈরী করুক বা বিষয়বস্তুর মধ্যে চরিত্র স্বকীয় সত্তায় বিকশিত হোক, এ চিন্তা নাট্যকারের চিন্তা। আপনার চিন্তা আপনি কি ভাবে চরিত্রকে বসাবেন এবং বিষয়বস্তুকে কিভাবে এগিয়ে নিয়ে যাবেন।

নাটকের বিষয়বস্তুর ক্ষেত্রে তিনরকমের কাহিনী বা বিষয়বস্তুর নাটক দেখা যায় :—(ক) ঘটনা বা পরিস্থিতি-প্রধান, (খ) ভাব-প্রধান, (গ) ভাবনা বা চিন্তা-প্রধান।

(৩) চরিত্র। বাস্তবে চরিত্র বলতে একটি ব্যক্তির জন্মগত এবং প্ররিবেশের পক্ষ থেকে পাওয়া প্রভাবের যোগ-বিয়োগের হিসাবকেই বুঝি। কোন চরিত্রে জন্মগত দিকের প্রভাব কম পড়লে পরিবেশের প্রভাব বেশী দেখা যায়। আবার পরিবেশের প্রভাব কম থাকলে জন্মগত দিকটা ব্যক্তিকে বিশেষভাবে প্রভাবিত করে বা করতে পারে।

একটি নাটকে মুখ্য একটি চরিত্র থাকে। অনেক সময় বক্তব্যের বিশালতাকে কেন্দ্র ক'রে অনেকগুলি মুখ্য চরিত্র থাকাটা অনুচিত নয়। চরিত্র যা থাকবে সেই চরিত্রের বিপরীতমুখী কার্যকলাপের জন্যে এক বা একাধিক চরিত্র থাকতে পারে। আর দোষগুণের সমন্বয়েই মানব-চরিত্রের বিকাশ। তবে নাটকের ক্ষেত্রে দেখতে হবে যে 'ডমিনেণ্ট ক্যারেক্টার' অর্থাৎ কেন্দ্রীয় চরিত্রের মধ্যে কি কি উপাদান আছে। আর কেন্দ্রীয় চরিত্রকে ঘিরে অন্যান্য চরিত্রগুলি নাটকের মূল বক্তব্য বা ছন্দকে কতখানি সহযোগিতা করছে। নাটকে মূল প্রতিপাদ্যের সঙ্গে প্রত্যক্ষ এবং পরোক্ষভাবে প্রত্যেকটি চরিত্র ও তার ক্রিয়াকর্ম নিজস্বতা বজায় রেখে চলবে এবং সবকটি চরিত্রকে নাটকের বৃত্তের সীমারেখার মধ্যে প্রয়োজনীয় হতে হবে।

অনেক সময় কাঁচা নাট্যকার বা ব্যবসায়িক প্রতিষ্ঠান অকারণে কিছু হাসির চরিত্র নাটকে স্থান দেন—অথবা কোন নৃত্য যার সঙ্গে নাটকের, কোন যোগাযোগ বা প্রয়োজন নেই। সুতরাং নাটকের চরিত্র বিচার করার আগে প্রতিপাদ্য এবং বিষয়বস্তু খুঁজে পাওয়ার পর আপনাকে প্রতিটি চরিত্র স্ব-স্ব ক্ষেত্রে কতখানি প্রয়োজনীয় এবং সেই প্রয়োজনীয় চরিত্রের আচার-আচরণ সম্পর্কে আপনাকে খুব সতর্ক হয়ে ভাবনা-চিন্তা করতে হবে।

প্রতিটি চরিত্রের মধ্যে কিছু কিছু emotions এবং একটি ডাইমেনশন থাকবে। চরিত্রের আবেগ আর ডাইমেনশন অনুযায়ী সে নাটকে তার নিজস্ব রীতিতে কথাবার্তা বলবে। প্রায় ক্ষেত্রে দেখা যায় চরিত্র সৃষ্টি হয় চরিত্রের প্রয়োজনে নয়—নাট্যকারের তাগিদে। চরিত্র যা কথা বলে তা যেন নাট্যকারের কথার নামান্তর মাত্র। ফলে, নাট্যকার প্রায় সব চরিত্রের মধ্যে যেন সরাসরি প্রবেশ করে যান। নাট্যকার কথা বলবেন—বক্তব্য রাখবেন—

সম্পূর্ণ নেপথ্যে—যে কোন বিষয় সিদ্ধান্ত নেবেন—বর্তমান ঘটনা এবং নাটকের পাত্রপাত্রীরা অবস্থা এবং চরিত্রের আচার-আচরণ এবং সংলাপ প্রয়োগের মাধ্যমেই নাট্যকারের বক্তব্য বলতে হবে—নাট্যকারের সিদ্ধান্তকে জানাতে হবে। নচেৎ নাট্যকারের সৃষ্ট চরিত্র আপেক্ষিকতা দোষে দুষ্ট হতে বাধ্য। নাটকের চরিত্র মানবিক হতে হবে। বাস্তবধর্মী নাটকের ক্ষেত্রে এ কথাগুলো বিশেষভাবে প্রযোজ্য।

এখন প্রশ্ন—নাট্যকার যদি নিজের বক্তব্যকে অন্যের মুখ দিয়ে বলান তাতে দোষ কিসের? দোষ কিছুই নয়। যদি সে নাটকের উপস্থাপনা রীতিতে নাট্যকারের বক্তব্যকেই নাটকের মূল প্রতিপাদ্যের সঙ্গে জড়িয়ে ফেলা হয়।

অন্যদিকে 'চিন্তা-প্রধান' নাটকে চরিত্র গৌণ হতে পারে। আজকের পরীক্ষার নিরীক্ষার যুগে ইতিহাসও চরিত্র হতে পারে—অ-মানবিক সত্তাও চরিত্রের আধারে প্রকাশিত হয়। সেক্ষেত্রে মানবিক মূল্য অবশ্যই মূল বিচার্য বিষয় হতে পারে না। সেখানে প্রতিটি চরিত্রের মধ্যে নাট্যকারের চিন্তা কোথায় কতটুকু কাজ করেছে কেবল সেইটুকুই বিশেষভাবে বিচার্য। তথাপি এ ক্ষেত্রে একটা কথা ব'লে রাখি—রক্তমাংসের মানুষ নাটকের চরিত্রে স্থান না পেলেও মানবিক আধারে সেই সব চরিত্রকে মঞ্চে দাঁড় করাতে হয়।

বস্তুতঃ তত্ত্ব বা তথ্যবহুল কোন এ্যাবস্ট্রাক্ট চরিত্র মানুষের মত আচরণ করে ব'লেই আমরা মঞ্চে তা দেখতে ভালবাসি। নইলে কেবলমাত্র চিন্তা-ভাবনা-প্রসূত এ্যাবস্ট্রাক্ট চরিত্র নিয়ে সাহিত্যিক নাট্য, প্রবন্ধ বা রম্য রচনা লিখতে পারি। নাটক করতে গেলেই তাকে মানবীয় করতে হবে। নিষ্প্রাণ বস্তুকে প্রাণ দিয়ে তার কথাবার্তা আচার-আচরণের মাধ্যমেই সব কিছুকে উপস্থিত করতে হবে। এদিক থেকে—আপনি যখন সেইরকম কোন নাটক মঞ্চস্থ করতে যাবেন তখন সেই সব চরিত্রের রূপারোপ রূপকল্প নিয়ে আপনাকে ভাবতে হবে। নচেৎ উপস্থাপনা নীরস হবে—একঘেয়েমীতে পূর্ণ হবে—আপনি দর্শকমনে ভালভাবে 'ইন্টারেস্ট ক্রিয়েট' করতে পারবেন না।

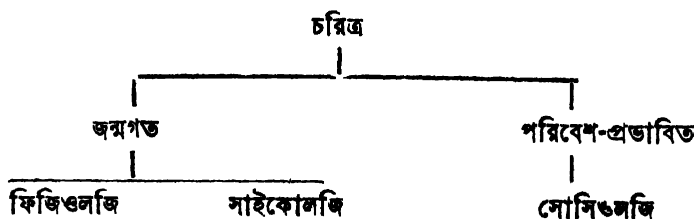
মোটামুটি নাটক রচনার ক্ষেত্রে একটা চরিত্রের মধ্যে কয়েকটি জিনিস দেখা যায়। সেগুলো হলো—একটি চরিত্রের নৈতিকতা এবং আদর্শ। এই নৈতিকতা এবং আদর্শ যে সব সময় ভাল হবে তার কোন মানে নেই। যে ওয়াগান ভাঙে—তার নৈতিকতা তার কাজের মধ্যে সার্থক নৈতিকতার দৃষ্টান্ত হতে পারে।

দ্বিতীয়তঃ যৌক্তিকতা—যে যেমন নৈতিকতায় উদ্বুদ্ধ হোক না কেন সেই চরিত্রের নৈতিকতাকে সমর্থন করার স্বপক্ষে সেই চরিত্রের নির্দিষ্ট কিছু যৌক্তিকতা থাকবে। চরিত্রের নৈতিকতা বা আদর্শ অবাস্তব হলে—তার রূপারোপের দিক থেকে যৌক্তিকতাও তদনুরূপ হবে। মোটকথা অবাস্তব আদর্শে উদ্বুদ্ধ চরিত্রের ঔচিত্যবোধও অবাস্তব হতে বাধ্য। এ ক্ষেত্রে আজকের এ্যাবসার্ড নাটকের চরিত্র চিত্রণের কথা ভাবুন না কেন?

তৃতীয়তঃ চরিত্রের বাস্তবতা। যে যুগের নাটক হোক—যেমন খুশী চরিত্র হোক—নাটকের কাঠামো এবং বিস্তৃতিতে চরিত্র যা বলছে এবং করছে তা নিশ্চয়ই বাস্তব হবে। চরিত্র বাস্তবের পটভূমিতে দাঁড়িয়ে অবাস্তব কথা এবং আচরণ করলে তা বাস্তববিরোধী হতে বাধ্য হবে। তবে আধুনিক মনস্তাত্ত্বিক নাটকে চরিত্রচিত্রণের এই ব্যতিক্রম দেখা যায়। সেখানে অসংগতিটাই হোচ্ছে চরিত্রের বাস্তবতা।

শেষে দেখতে হবে নাটকের চরিত্রগুলো সেই বাস্তবতাকে নিজের চরিত্রের বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে কতখানি খাপ খাইয়ে উঠতে পেরেছে। তারপরেই আসবে সঙ্গতি রক্ষার প্রশ্ন। সঙ্গতি রক্ষা করবে অন্য চরিত্রের সঙ্গে 'রিএ্যাক্ট্' করার সময়—চরিত্র ক্রমপরিণতির দিকে এগিয়ে যাবার সময়। এদিক থেকে নাট্যকারের কোন ত্রুটী চোখে ধরা পড়লে পরিচালক সেখানে পরিমার্জনের প্রস্তাব রাখতে পারেন। নাট্যকার জীবিত থাকলে তবেই সে প্রস্তাব রাখা যেতে পারে। নচেৎ নিজে লিখলে বা নাট্যকার ইহলোকে না থাকলে নিজেকেই সংশোধন করার দায়িত্ব নিতে হবে।

চরিত্র বিচার নিয়ে নানা মুনির নানা মত আছে। এর জন্যে আপনাকে আরও পড়াশোনা করতে হবে। মোটামুটি দেখা গেছে একটি চরিত্রের ডাইমেনশনটি এই রকম থাকে। যেমন :—



নাটক বিচার করার সময় আপনি চরিত্র বিচার করবেন। চরিত্র বিচার করতে গিয়ে আপনি একটা মানুষকে আপনার পরিকল্পিত মঞ্চের উপর কল্পনা

করবেন। কিন্তু একটা মানুষ তার গোটা ব্যক্তিত্ব নিয়ে একটা নামের লেবেল পরে আপনার সামনে উপস্থিত থাকবেন। সেই সময় খুব সতর্কতা অবলম্বন করতে হবে এবং সূক্ষ্মভাবে বিচার করতে হবে। কিন্তু কোন কোন দিকের এবং বিষয়ের বিচার করবেন। এখানে ব'লে রাখি—নাটকের চরিত্র বিচার তো বটেই, আপনার সংগঠনের কোন শিল্পীকে দিয়ে কোন্ চরিত্র অভিনয় করাবেন তার সম্পর্কেও সম্যক্ জ্ঞান বা উপলব্ধি থাকা প্রয়োজন।

আসুন, এবার জন্মগত দিকের অর্থাৎ ফিজিওলজি বা 'জিন' নিয়ে একটু আলোচনা করা যাক। এ বিষয়ে সিদ্ধান্তকে আমি আমার মত ক'রে বলছি। 'জিন' বা শরীর তত্ত্বের দিক থেকে একটি চরিত্রের নিম্নলিখিত বিষয়ে লক্ষ্য রাখতে হবে। যেমন :—

(১) লিঙ্গ (পুং, ক্লীব, না স্ত্রী?), (২) বয়স, (৩) ওজন ও উচ্চতা, (৪) গায়ের রং, চুলের রং, (৫) চলাফেরা বা দাঁড়ানোর ভঙ্গিমা, (৬) উল্লিখিত চরিত্রের ব্যক্তিত্ব, (৭) কোন অংগ বা ইন্দ্রিয় বিকল আছে কিনা, (৮) বাপ-মার শারীরিক গঠনপ্রণালীর সঙ্গে চরিত্রের গঠন বা আচার-আচরণের মিল আছে কিনা—থাকলে তা কোথায় কতটুকু আছে? (৯) বংশগত কোন শারীরিক বা মানসিক রোগের প্রভাব চরিত্রের মধ্যে আছে কিনা।

এখন সাইকোলজি বা মনস্তাত্ত্বিক দিক থেকে একটা চরিত্রে কি কি বিষয়গুলি লক্ষ্য করা যায় তা দেখুন।—

(১) যৌন জীবন এবং নৈতিক মান ও আদর্শ, (২) ব্যক্তিগত জীবনে আশা ও আকাঙ্ক্ষা, (৩) ব্যক্তি-জীবনে প্রধান হতাশা এবং মনোবিকোলন, (৪) মানসিক প্রকৃতি (টেমপারামেণ্ট), (৫) জীবন সম্বন্ধে ধ্যান-ধারণা, (৬) কোন নির্দিষ্ট বাতিকগ্রস্ত অবস্থা, (৭) অন্তর্দৃষ্টি, বাহির্দৃষ্টি, (৮) নিজস্বতা, (৯) অন্যান্য গুণাগুণ, (১০) নিজস্ব কিছু কিছু আচার-আচরণ।

শেষে সোসিওলজি বা সামাজিক দিকের কতকগুলো বিষয়ের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে।

(১) কোন্ শ্রেণীর মানুষ, (২) পেশা, (৩) অর্থনৈতিক অবস্থা (অতীত, বর্তমান), (৪) শিক্ষা, (৫) ধর্ম, (৬) জাতি—নাগরিকত্ব, (৭) কোন্ শ্রেণীর লোকের পাশাপাশি বা পরিবেশে বসবাস করেন, (৮) রাজনৈতিক কোন মতবাদে আকৃষ্ট কিনা, (৯) কোন্ জিনিসে তার নিজস্ব আনন্দ ও হবি।

এগরি সাহেবের চরিত্র বিশ্লেষণের সূত্রটিকে কেন্দ্র ক'রে বিস্তারিত

আলোচনায় নামা যেতে পারে এবং শুধু চরিত্র-বিষয়ক ব্যাখ্যা দিয়েই একটা মোটা বই লেখা চলে। আমার সে রকম ইচ্ছা নেই। তত্ত্বকে আরও জটিল করার মত জ্ঞানের অক্ষমতা হেতু আমি সাধারণভাবে জানা বিষয়টাকে আরও সহজ ক'রে জানাতে চাই। উপরের সূত্রগুলি যে চিরন্তন সত্য তা বলা যায় না। মোটামুটি বিজ্ঞান-নির্ভর ব'লে মনে হয়েছে ব'লেই এগুলোকে তুলে ধরলুম। নাটকের যে কোন চরিত্র আসুক না কেন সেই চরিত্র একটা বক্তব্য নিয়ে হাজির হলেও সে চরিত্র একটি চরিত্রের আধারেই আমাদের সামনে প্রতিভাত হয়। আর চরিত্র হলেই তার বিশেষ বিশেষ গুণগুলি প্রয়োজন। চরিত্র বিচারের জন্যে সেই গুণগুলি জানা না থাকলে তাকে বিচার-বিশ্লেষণ করাও চাট্টিখানি ব্যাপার নয়—নয় কি ?

(৪) উপস্থাপন-রীতি। বিষয়বস্তু বা কাহিনী কিংবা চরিত্র থাকলেই নাটক হয় না। সঙ্গে ভাল প্রতিপাদ্য বিষয় থাকলেও না। নাট্যকার এই সব উপাদানগুলি কিভাবে রূপ দেবেন তার ওপর নির্ভর করে সার্থক নাট্য-সৃষ্টি। অবিশ্যি এর সঙ্গে আরো একটা বিষয় যুক্ত হওয়া উচিত। সেটা হচ্ছে—

(৫) নাটকীয়ত্ব। উপস্থাপনা-রীতি বিষয়ে আলোচনা করার আগে নাটকীয়ত্ব সম্পর্কে কিছু বলা যাক। যদিও উপস্থাপনা-রীতি এবং নাটকীয়ত্ব একের সঙ্গে অন্যটি অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত—এবং একথা হলপ্ ক'রে বলা যাবে না, কোন্‌টা আগে কিংবা কোন্‌টা পরে। তবু আমার আলোচনা করার সুবিধার জন্যে নাটকীয়ত্ব বিষয়টা সম্পর্কে দু'চার কথা সেরে নিই।

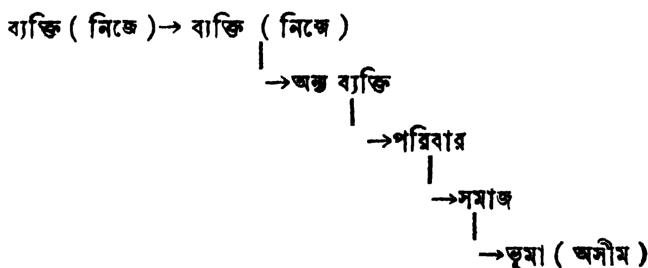
সাধারণভাবে 'নাটকীয়ত্ব' বলতে আমরা অনেক সময় 'ড্রামাটিক্' কথাটা যখন তখন ব্যবহার করি। বা! বিষয়টা বেশ ড্রামাটিক হয়েছে তো! দৃশ্যটা আরো একটা ছোট্ট হলে খুব ড্রামাটিক হতো—এই রকম আর কি! নাটকীয় বা ড্রামাটিক কথাটা আমাদের কাছে খুবই পরিচিত। কিন্তু কি অর্থে এই শব্দটি ব্যবহার করি? কোন বস্তু দেখতে দেখতে বা শুনতে শুনতে অপ্রত্যাশিতভাবে ভাল লাগলে বা জমে উঠলে তাকে আমরা ড্রামাটিক্ বলি। এটা হলো সাধারণ কথা।

সাহিত্যের নাটক ছাড়া জীবনধর্মী সব শাখারই এই নাটকীয়ত্ব থাকে। প্রবন্ধ সাহিত্যে পাণ্ডিত্য বা তথ্য বড় হয় এবং বিবৃতি প্রধান ব'লে নাটকীয়ত্ব থাকতে পারে না। কিন্তু উপন্যাস—গল্প—জীবনধর্মী কবিতায় তা থাকা স্বাভাবিক। জীবনধর্মী সাহিত্যের প্রতিটি শাখাকে নাট্যরূপের মধ্য দিয়ে নাটকে

স্থান দেওয়া যায়। কিন্তু, উপন্যাস, গল্প, বা কবিতার সঙ্গে নাটকের কি পার্থক্য? নাটকে প্রত্যক্ষ দৃশ্যধর্মিতা আছে—অন্যান্য শাখায় তা নেই। সেইজন্যে নাটক কাব্য (সাহিত্য?) হয়েও দৃশ্যকাব্য।

এখন নাটককে জমিয়ে তোলা—তাকে আকর্ষণীয় এবং বাস্তব ক'রে তোলার জন্যে নাটকের উপাদান হিসেবে নাটকীয়ত্বকে কাজে লাগাতে হবে। নাটকীয়ত্ব নিয়ে এ পর্যন্ত অনেক তত্ত্ব চালু হয়েছে। খুব সংক্ষেপে সেই চালু নিয়মগুলো চোখের সামনে রাখা যাক।

কেউ কেউ বলেন দ্বন্দ্বই নাটকের প্রাণ। নাটকের বিষয় এবং উপস্থাপনা রীতি ভেদে এই দ্বন্দ্বের প্রকাশ ভিন্ন প্রকৃতির হতে পারে। কিন্তু মূল কথা দ্বন্দ্বে নামতে গেলে চরিত্র প্রয়োজন। কেউ সরাসরি দ্বন্দ্বে নামে—কোথাও আবার ব্যক্তির সঙ্গে রাজনীতি দলের দ্বন্দ্ব। কখনো আবার ব্যক্তির সঙ্গে ব্যক্তির, আদর্শের পরিবেশের দ্বন্দ্বও হতে পারে। দ্বন্দ্ব ছাড়া যেমন জীবনকে ভাবা যায় না—তেমনি দ্বন্দ্ব ছাড়া নাটকও হয় না। তা হলে এই দ্বন্দ্বের গতি ও স্বরূপ সম্পর্কে মোটামুটি একটা ছক এঁকে নেওয়া যাক।



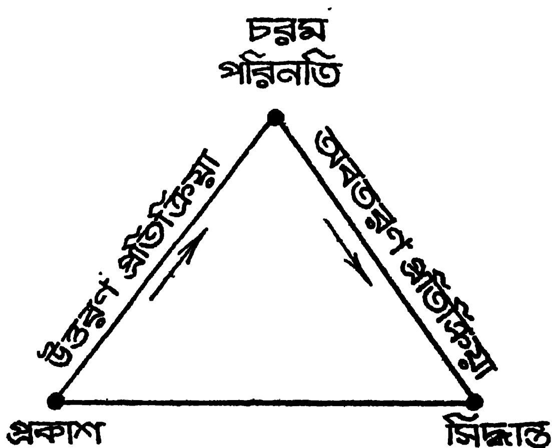
এখানে আপনাকে বিচার করতে হবে আপনার হাতে যে নাটকটি আছে তার প্রতিপাদ্য এবং বিষয়বস্তু কি এবং সেই অনুযায়ী আপনাকে নাটকের চরিত্রের মধ্যে একে অন্যের সঙ্গে যে দ্বন্দ্ব আছে তার প্রকৃতি কি রকম। শেষে সেই প্রকৃতি নির্ধারণ করার পর সেই দ্বন্দ্ব কতখানি বাস্তব এবং যুক্তিপূর্ণ হয়েছে তা খুঁটিয়ে বিচার ক'রে দেখতে হবে। নচেৎ উপস্থাপনা করার সময় আপনি আপনার শিল্পীকে ঠিক দ্বন্দ্বের স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে পারেন না। শিল্পী আপনার ডিমনস্ট্রেশনকে না বুঝেই নিজের জ্ঞান অনুযায়ী দ্বন্দ্ব আরোপ করতে যাবে। ফলে, শিল্পীর আত্মপ্রকাশে আত্মতৃপ্তি ব'লে, কোন জিনিস থাকবে না। দ্বন্দ্ববাদীরা দ্বন্দ্বহীন নাটক হয় ব'লে সমর্থন করেন না। আজকের অতি

সাম্প্রতিক নাটকে হয়তো দ্বন্দ্ববাদ নিয়ে হরেক রকমের মতভেদ হতে পারে। কিন্তু নাটকীয়ত্বের বিচারে একদল দ্বন্দ্ববাদকে সমর্থন করেন আজো।

অন্য একদল আছেন যাঁরা বলেন—'সংকট'ই হচ্ছে নাটকীয়ত্ব—সংকট ছাড়া নাটক হয় না। সেই সংকট চরিত্রের মধ্যে থাকতে পারে—চরিত্রকে কেন্দ্র ক'রে থাকতে পারে। গতিমুখে নাটকের পরিস্থিতির মধ্যে সংকট দেখা দিতে পারে। চরিত্র লড়াই করতে করতে সংকটের মুখোমুখী হতে পারে। নয়তো নিজের ভুলভ্রান্তি বা পরিস্থিতি পরিবেশের চাপে পড়ে সংকট সৃষ্টি করতে পারে। আর সংকট না এলে সাসপেন্স্ আসবে না—নাটকের বিষয়-বস্তুতে আগ্রহ সৃষ্টি হবে না—গতিও ব্যাহত হবে।

আর একদল—এদের প্রবক্তা উইলিয়ম আরচার সাহেব বলেছেন—'ষ্টাভিং টুওয়ার্ডাস্ এ গোল' অর্থাৎ নায়ক বা কেন্দ্রীয় চরিত্র তার অভিপ্রেত লক্ষ্যে পৌছুবার জন্যে সংগ্রাম করবেন। এই সংগ্রাম করার পথে নানা প্রতিবন্ধকতা সৃষ্টি হবে। এই প্রতিবন্ধকতার উৎরাই পার হয়ে যদি চরিত্র তাঁর নির্দিষ্ট লক্ষ্যে পৌছুতে পারেন তা হলে তা হবে কমেডি। নচেৎ ট্র্যাজেডি। তবে প্রাচীন নাটকে ট্র্যাজেডি সৃষ্টিতে নিয়তির অদৃশ্য হস্তক্ষেপও দেখা যায়।

যাই হোক আর একজনের কথা ব'লে নাটকীয়ত্ব পর্যায়ে আলোচনা শেষ করা যেতে পারে। সেটা হলো পিরামিড থিওরী। ছবিটা লক্ষ্য করুন।



(২৩নং ছবি)

ক্রেতাগ সাহেব বলেছেন একটা ভাল নাটক এমন হতে হবে যাতে দর্শকের 'এক্সপোজিশান' অংশ অর্থাৎ প্রথম দৃশ্য চমৎকার এবং নাটকীয় হতে হবে এবং যাতে ঔৎসুক্য থাকবে।

তারপর ঘটনা ওপরের দিকে উঠে চরম পরিণতিতে গিয়ে (ক্লাইমেক্স) পৌঁছুবে এবং শেষ দৃশ্যে বা অংশে তার মীমাংসা হবে। এটাও স্বতঃসিদ্ধ নয়। কারণ অনেক সময় দেখা গেছে ক্লাইমেক্স নাটকের শুরুতে আছে—অনেক নাটকে যবনিকা পতনের ঠিক আগেও ক্লাইমেক্স দেখা যায়।

মোটামুটি নাটকীয়ত্ব সম্পর্কে প্রচলিত তত্ত্বগুলো সাধারণভাবে দেখানো গেল। এর কোন্‌টার সঙ্গে আপনার মতের মিল হবে তা আপনি বুঝবেন। যদি নির্দিষ্ট কোন তত্ত্ব আপনাকে প্রভাবিত করে তা হলে বুঝতে হবে আপনার নিজস্ব মতামত সত্যভ্রষ্ট হয়েছে। আপনি সব মত সম্পর্কে জানবেন ভাববেন কিন্তু কোনটাই আপনার ক'রে নেবেন না। কারণ, নির্দিষ্ট কোন নাটকীয়ত্বের থিয়োরী দিয়ে সব নাটকত্ব বিচার করা যায় না। নাটকীয়ত্বের রূপ বদলায় নাটকের চেহারা অনুযায়ী। সেই চেহারটা হচ্ছে—নাটকের সব কিছু মিলিয়ে এবং তার উপস্থাপনা-রীতির মূল কাঠামো নিয়ে

উপস্থাপনা-রীতি হোচ্ছে নাট্যকারের কারিগরি দিক। এক কথায় যে নাটকের শুরু, মধ্যিখান আর শেষ ভাল—সে নাটকটি এমনিতেই ভাল। বিষয়বস্তু প্রতিপাদ্য চয়নে যেমন নাট্যকারের নিজস্বতা থাকে তেমনি উপস্থাপনা-রীতিতে থাকে নাট্যকারের প্রতিভার অন্যতম বিকাশ। অনেক সময় দেখা গেছে খুব সাধারণ বিষয়বস্তুর নাটক অসাধারণ রূপ পেয়েছে বা অসাধারণভাবে প্রকাশিত হয়েছে তার উপস্থাপনা-রীতির জন্য। সেই রীতিটি হচ্ছে নাট্যকারের নিজস্ব সম্পদ। রীতির গুণাগুণের ওপরে ভালমন্দ অনেক বিষয় সোজাসুজি রসোত্তীর্ণ হয়ে যায়।

তাহলে আপনি পরিচালক হিসেবে কোন্‌দিকে দৃষ্টিপাত করবেন? আপনি লক্ষ্য রাখবেন—নাটকের গতিবেগ কোন্‌খানে শ্লথ হচ্ছে—কোন্‌খানে অতিনাটকীয়তা প্রশয় পেয়েছে। কোন্‌খানের পরিস্থিতির বাঁধুনীটা দুর্বল। এছাড়া, কোন্ উপায় অবলম্বন করলে সেই সব জায়গাগুলো রসোত্তীর্ণ করা যায় তার পথ বের করার চেষ্টা করবেন। এ বিষয়ে কিছু লেখা পড়ে শিক্ষালাভ করা যাবে না। আপনার অভিজ্ঞতা আপনার মনীষাকে পুরোপুরি কাজে লাগাতে হবে ব্যবহারিকভাবে।

(৬) গান। গান নাটকের প্রধান উপাদান ছিল প্রাচীন যুগে। পরবর্তী কালে জীবন যত গদ্যময় হয়ে ওঠে গানের পরিধি তত কমতে থাকে। কিন্তু গানের কোন শিল্পীর জীবনকে নিয়ে যদি নাটক লেখা হয় তা হলে গান সেখানে অপরিবিহার্য উপাদান হিসাবে ব্যবহৃত হবে। গান সংযোজনার ক্ষেত্রে স্থান-কাল-পাত্রোচিত হয়েছে কিনা এবং সঙ্গতি ও ঔচিত্য বজায় আছে কিনা তা লক্ষ্য রাখতে।

ইদানীং অবিশ্যি গানকে একটি বিশেষ নাটকীয় উপাদান হিসাবে ব্যবহার করা হয়ে থাকে। সেখানেও একই প্রশ্ন তা হল—সেই গান বাস্তব এবং যুক্তিপূর্ণ কি না।

মোটামুটি ওপরের আলোচিত উপাদানগুলি একটি নাটকের মধ্যে থাকলে এবং মৌলিক হলে তা সত্যিকারের ভাল নাটকের পর্যায়ে পড়বে।

কিন্তু, ওপরের আলোচনায় সবশেষ নয়। আর একটি উপাদান আছে যা হ'ল নাট্যকারের 'জীবনদর্শন'। একটি নাট্যকারের স্বকীয় জীবনদর্শনের প্রকাশ ঘটে তাঁর নাটকের মধ্য দিয়ে। অর্থাৎ একটি নাটকের মাধ্যমে রস-নিষ্পত্তি হবার পর আমরা নাট্যকারের এক মৌলিক জীবনদর্শনকে সমস্ত নাটক জুড়ে পরোক্ষভাবে দেখতে পাব। সেই জীবনদর্শন হচ্ছে জগৎ ও জীবন সম্পর্কে একটি অনাবিষ্কৃত সত্য। সেই নির্দিষ্ট সত্যের মধ্যে লুকিয়ে থাকবে একজন মহত্তী নাট্যকারের মানবিক সত্তা। বিভিন্ন নাট্যকারের দৃষ্টিভঙ্গি চিন্তাভেদে জীবনদর্শনের তফাৎ হতে পারে আর জীবনদর্শের পার্থক্যভেদে ইবসেন ইবসেন—রবীন্দ্রনাথ রবীন্দ্রনাথ, ফলে বার্নার্ড শ' কখনো সেকস্‌পীয়রের সঙ্গে মিশে যেতে পারে না। সবাই নাটক লেখে, কিন্তু নাট্যকার হয়েও তাঁরা প্রত্যেকেই আলাদা আলাদা সত্তা।

আপনি যে নাটকটা উপস্থাপনা করতে যাচ্ছেন তার মধ্যে মৌলিক কোন জীবনদর্শন প্রতিভাত হয়েছে কি না পরিচালক হিসেবে আপনাকে তা লক্ষ্য রাখতে হবে তীক্ষ্ণ দৃষ্টিতে। তবেই উপস্থিত এক হাজার দর্শক নতুন চিন্তার জগতে যাবার প্রাথমিক ছাড়পত্র পাবে। তারপর আপনার প্রতিভার সতেজ প্রকাশে দর্শকবৃন্দ নতুন ভাবনায়, নতুন রসে সম্পূর্ণ সঞ্জীবিত হবেন।

ষষ্ঠ পাঠ

অভিনয় এবং অভিনেতা প্রসংগে

সাহিত্য বিশ্লেষণের পর পরিচালক এবারে নাটক নিয়ে ব্যবহারিক ক্ষেত্রে নামবেন। এখানে অবশ্যই মনে রাখা দরকার কোন স্থায়ী গ্রুপের পরিচালক হলে কর্মক্ষেত্রে অনেক সুবিধা আছে। যেমন দলগত শক্তি সম্পর্কে তিনি আগে থেকেই সজাগ থাকেন—এবং নাটক নির্বাচন পর্ব থেকে নাটক বিশ্লেষণ পর্ব পর্যন্ত প্রতিটি ক্ষেত্রে তিনি তাঁর আস্থাভাজন শিল্পীদের নিয়ে কাজ করার পরিকল্পনার প্রাথমিক দিকের কিছুটা ছকে রাখতে পারেন মহলায় নামার আগেই।

নাটক করতে কোমর বেঁধে নামার আগে অভিনেতা অভিনেত্রীদের অভিনয় এবং যোগ্যতা নিয়ে অনেক সমস্যা দেখা দেবে। আগেই বলা হয়েছে আমাদের দেশের পরিচালককে অভিনেতাও হতে হয়। অভিনয় ব্যাপারটা যদি পরিচালকের কব্জির মধ্যে না থাকে তো হলে খুবই মুসকিল। কারণ, আমাদের শিল্পীরাতো সবাই আংশিক সময়ের জন্যে নিযুক্ত। ভালমন্দ সব মিলেমিশেই আমাদের দেশে গ্রুপ থিয়েটারের অস্তিত্ব। শিল্পী নির্বাচন শেষ ক'রে আপনাকে গোটা প্রযোজনার বিষয়ে চূড়ান্ত প্ল্যানিং করতে হবে।

যত মত তত পথ। যত দল তত নিয়ম। অভিনেতা নির্বাচনের জন্য বিভিন্ন থিয়েটার সম্পর্কে দু'একটা কথা বলতেই হয়।

এক, স্থায়ী দল যারা কোন গ্রুপের নাম নিয়ে অভিনয় করেন নিয়মিত। দুই, স্থায়ী গ্রুপ বা দল যারা নাটক করেন অনিয়মিত তবে বছরে একবার দুবার নয়, 'হল' পেলে পয়সা জোগাড় হলে যাঁরা করেন তাঁরা। তিন, বছরে এক দুবার যারা নাটক করে। চার, ব্যবসায়িক রঙ্গমঞ্চ যাঁরা নেপথ্যে এক বা একাধিক

মালিকের পুঁজি নিয়ে নাটক ক'রে যান। এছাড়া, অস্থায়ী দল, অফিস ক্লাব ইত্যাদি তো আছেন। যত রকম দল, আবার তত রকমের শিল্পী নির্বাচন পদ্ধতি। অস্থায়ী সখের দলের নির্বাচন পদ্ধতির সঙ্গে স্থায়ী ব্যবসায়িক রঙ্গমঞ্চের শিল্পী নির্বাচন পদ্ধতির অনেক তফাৎ। সখের দলে প্রভাব এবং পয়সার জোর আছে এমন ব্যক্তি মুখ্য চরিত্রে অভিনয়ের জন্যে ওৎ পেতে থাকে। ব্যবসায়িক রঙ্গমঞ্চের জন্যে ভাড়া-করা বা মাইনে-করা পরিচালকের সঙ্গে মালিক পক্ষের শিল্পী নির্বাচন বিষয়ে অল্প-বিস্তর মত বিনিময় হ'তে পারে, কিন্তু অধিকাংশ ক্ষেত্রে মালিকপক্ষই শিল্পী নির্বাচনের মূল হাতিয়ার। অনেক সময় অভিনেতা এবং অভিনেত্রীর মুখ মান দেখে নাটক নির্বাচন করা হয়।

তবে গুরুত্বপূর্ণ কার্য সমাধা এবং দায়িত্ব বহন করতে হয় স্থায়ি গ্রুপ থিয়েটারের পরিচালকদের। মোট কথা নিয়মিত অনিয়মিত যাঁরা ভাল নাটক ভালভাবে করতে চান তাঁদের অনেক সমস্যা আছে—সমস্যাগুলো কিছুটা ছাড়া প্রায় সবটাই নীতিগত।

একটা পরিপূর্ণ শিল্প সৃষ্টির ক্ষেত্রে একজন নিষ্ঠাবান পরিচালককে অনেক ক্ষেত্রে ডিক্‌টেটরও হতে হয় দলের স্বার্থে। সঙ্গে সঙ্গে শিল্পীর গুণগত দিক-গুলোও বিচার বিবেচনা করতে হয়। পরিচালককে শুধু অভিনয়ের গুণগত দিক বিচার ক'রেই শিল্পীকে দলে নিলে চলবে না—শিল্পীর ব্যক্তি চরিত্রের নৈতিক দিকটা বিচার-বিবেচনা ক'রে তবেই তাকে দলে নিতে হবে। অনেক সময় দেখা যায়—ভাল অভিনয় করতে পারেন না অথচ খুব আগ্রহ আছে এবং শিল্পীর ভেতরে চাপা গুণও আছে। সেখানে—সেই শিল্পীর নৈতিকতা সম্পর্কে আপনার ভরসা থাকলে আপনি তাকে অনায়াসেই আপনার দলে নিতে পারেন এবং সুযোগ-সুবিধা মত তাকে তালিম দিয়ে আপনি তাকে মঞ্চের পাদপ্রদীপে আসার ছাড়পত্র দিতে পারেন ধীরে ধীরে। কথাটা যতটা সহজে বলা গেল আসলে কিন্তু কাজটা অত সহজ নয়। কারণ, আমাদের দেশের ভাবীশিল্পীদের হাতে এত সময় এত ধৈর্য কোথা? সে যা হোক, যারা আপনার ওপর বা আপনার দলের ওপর বিশ্বাস নিয়ে আসবে তাদের নিশ্চয়ই আপনি হতাশ করবেন না। সঙ্গে সঙ্গে আপনাকে নিজের শক্তি সম্পর্কেও সজাগ থাকতে হবে। আপনি যাদের শেখাবেন—ভবিষ্যতে রঙ্গমঞ্চে সুযোগ দেবেন তাদের কার কতটুকু ক্ষমতা আছে তা যেমন আপনি দেখবেন আবার

ঠিক উল্টোদিক থেকে আপনার সঙ্গে যাঁরা কাজ করবেন তাঁদের শিক্ষা দেবার ক্ষমতাই বা আপনার কতটুকু তাও ভেবে দেখতে হবে।

আপনার চেয়ে একজন শিল্পীর অনেক বেশী জ্ঞান থাকতে পারে অনেক বিষয়ে। গুণগত দিক থেকে একজন অভিনেতার মান আপনার চেয়ে অনেক বেশী হতে পারে। সেখানে অযথা একগুঁয়েমিকে প্রশ্রয় দেওয়া মোটেই উচিত হবে না—সেখানে শিল্পীর সঙ্গে আপনার যুক্তিবিনিময়, সহমর্মিতা এবং সুন্দর ব্যবহারই আপনার পরিকল্পিত সত্যকে বাস্তবে রূপ দিতে সাহায্য করবে। কিন্তু যে সব শিল্পীরা অল্প জেনে অনেক জানার ভান করেন এবং শোনা কথাকে নিজের কথা ব'লে চালাতে চেষ্টা করেন আমি তাদের কথা মোটেই বলতে চাই না।

তা হলে ব্যাপারটা দাঁড়ালো গিয়ে—পরিচালনা করতে গিয়ে যদি আপনি পয়সার ধার না ধারেন তাহলে পরিচালক হিসেবে আপনার ভূমিকা সম্পর্কে গোড়াতে তিনটি বিষয়ে সজাগ হতে হবে।

প্রথমত, যে আদর্শের ভিতে আপনার দলটি দাঁড়িয়ে আছে তার কর্ম-ক্ষমতা এবং স্থায়ীত্বের কথা। দ্বিতীয়ত, অভিনেতাদের কথা—অন্য কথায় অভিনয়ে কথা। তৃতীয়ত, নাট্য প্রশিক্ষণের কথা। এই তিন বিষয় নিয়ে বাস্তব ক্ষেত্রে ব্যাপক আলোচনার প্রয়োজন আছে ব'লে মনে করি। কিন্তু পরিসরের স্বল্পতার কথা বিবেচনা ক'রে সংক্ষেপে কিছু আলোচনা করবো।

আমাদের দেশে নাটক করে কারা? অধিকাংশই গরীব ঘরের অশিক্ষিত এবং অর্ধশিক্ষিতরা—অল্প সংখ্যক মানুষ যাঁরা মধ্যবিত্ত এবং বড় লোকের ছেলে—খুব কম সংখ্যায় পাওয়া যায় শিক্ষিত এবং ভাল মনের মানুষ। অস্থির মাথার মানুষ বেশী—এবং ক্ষমতার দম্ভের সঙ্গে আপোষ করেন না এমন মানুষের সংখ্যা বেশী ব'লে আমাদের দেশে দল ভাঙাভাঙির কাজটা বেশী হয়। অবিশ্যি এর জন্যে সামাজিক প্রেক্ষাপটও অনেকটা দায়ী।

যাঁদের অভিনয়ের গুণগত দিকটি উজ্জ্বল অথচ মনেপ্রাণে দাম্ভিক তাঁদের নিয়ে কাজ করা আবার অনেক সময় অসম্ভব হয়ে ওঠে। তিনি আপনার পরিকল্পিত নিয়ম মানতে চাইবেন না। চরিত্রের কিছু অংশ হয়তো বদলাতে চাইবেন। আপনার দলীয় নিয়মানুবর্তিতা এবং সময়ানুবর্তিতা থেকে কিছুটা অতিরিক্ত সুযোগ চাইবেন। আপনি মহলার সময় হয়তো সন্ধ্যে ছটায় ফেলেছেন—তিনি হয়তো ব'লে বসবেন—আমার কিন্তু দেরী হবে। আপনি

তাকে বাদ দিতে পারবেন না—কারণ, গোটা নাটকটার মধ্যে সেই অভিনেতার অনেক কাজ, আপনার এবং আপনার দলেরও মান নির্ভর করছে। অথচ অন্যান্য শিল্পীরা ঠিক সময়ে এসে হাজির হলো—আপনি কিন্তু একজনের জন্যে আপোষ করতে বাধ্য হলেন। এই কাজ আপনার এবং আপনার শিল্পীর পক্ষে অতীব অন্যায় কাজ। দলগত দিকের স্বার্থ এবং নৈতিক কর্তব্য থেকে আপনারা বিরত হলেন।

আর একদল আছেন যাঁরা পরের মুখে ঝাল খেয়ে অতিপণ্ডিত হবার বাসনা প্রকাশ করেন—পড়াশোনার ধারে কাছে যান না—যেতে চান না। দলভাঙার এবং নতুন দল গড়ার হীন চক্রান্তে লিপ্ত হন নেপথ্যে। দলের নিয়ম-কানুনের ওপর খবরদারী করেন ছুতো বুঝে। যে কোন অজুহাতে পরস্পরের বিরুদ্ধে ঝগড়া বাধানোর চেষ্টা করেন। এরা কোন কালে বড় হন না—হতে পারেন না। সাময়িক উত্তেজনায় এবং আত্মপ্রচারে হয়তো কিছুটা অনেকের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন। কিন্তু তাতে নাট্য জগতের কি লাভ?

আর একদল আছেন যাঁরা সিনেমায় নামতে চান—একদল থেকে অন্য দলে ঘুরে ঘুরে বেড়ান। চোখে মুখে তাঁদের অনুকরণের ছাপ এমন কি হাবভাব, কথাবার্তা, আচার-আচরণে পর্যন্ত (বিশিষ্ট অভিনেতা-অভিনেত্রী)। সুযোগ-সন্ধানী দৃষ্টি নিয়ে সিনেমায় সুযোগ দেবার লোক কোথায় আছেন সেই জায়গাটা খুঁজে বেড়ান। মঞ্চে অভিনয় করাটা একটা সাময়িক ছুতো মাত্র—মোহ তাদের শাদা চোখকে অন্ধ ক'রে রেখেছে।

আরো আছে, কলেজে ভাল আবৃত্তি করেছে, কিংবা স্কুলে অভিনয় করেছে, গলাটা ভাল—গলা ভাল না হলেও চেহারাটা ভাল—অভিনয় শেখার আত্যন্তিক আগ্রহ নিয়ে আপনার সামনে এসে দাঁড়ালো। আপনি তাকে নিয়ে কাজ করতে লাগলেন—সুযোগ দিলেন আপনার ক্ষমতা অনুযায়ী। শেখাতেও লাগলেন। পরে দেখা গেল সেই শিশু অভিনেতা আপনার অজান্তে একদিন বড় অভিনেতা হয়ে উঠলো—আশে-পাশে কুচক্রী বন্ধুদের পাল্লায় পড়ে আপনাকে একদিন আকাশ থেকে ফেলে দিয়ে আপনার চক্ষু স্থির ক'রে দিল।

এরপরে রাজনীতি দলের মতবাদপুষ্ট শিল্পীদের যদি আপনি পান তা হলে তো কথাই নেই। হয় তাদের মতের সঙ্গে আপনার মতকে মেলাতে হবে নয়তো দল ভাঙাবে। অভিনয়ের চেয়ে রাজনীতিটাই তাদের বড়। রাজনীতি

দলের হাতিয়ার হিসেবে আপনাকে বা আপনার দলকে ব্যবহার না করতে পারলে সংঘর্ষ বাধবে।

আমাদের দেশের শিল্পীরা অনেকে আবার এক দলের সঙ্গে যুক্ত থাকতে পারেন না। এ-দল সে-দল ক'রে ঘুরে বেড়ান। অভিনয় ছাড়া অন্য কাজ করতে নারাজ। অভিনয় করার সমস্ত দায়দায়িত্ব গ্রহণ করা যেন আপনার বাপ-চোদ্দপুরুষের কাজ। আপনাকে মহলা নিয়ন্ত্রণ থেকে শুরু ক'রে ছেলে জোগাড়, ম্যাপ স্টেজ তৈরী, যবনিকা টানা, যবনিকা ফেলা পর্যন্ত সব কাজ করতে হয়।

এরই মধ্যে সুখের খবর আপনার সঙ্গে কাজ করার জন্যে আশেপাশে দু'একজন অন্ততঃ ভাল অভিনেতাকর্মী আপনি পেয়ে যান। যাঁরা মুখ বুজে কাজ করেন—কাজটা আরো কি ক'রে ভালভাবে হবে সে সম্পর্কে আলোচনা করেন—এবং ভবিষ্যতে আরো ভাল কাজ করার চেষ্টা করেন। যার ফলে এদেশে এত দল ভাঙাভাঙি সত্বেও নাটক হয়—এবং ভালভাবেই হয়। তবে আপনি কোন কারণেই আপনার দলের সবাইকে আপনার মনের মত ক'রে পাবেন না কখনো—কারণ সেই রকম মনোভাবের প্রস্তুতি এখনো পর্যন্ত পুরোপুরি আমাদের দেশের শিল্পীদের মধ্যে আসেনি।

আরো অসুবিধা কখন হয় জানেন? আপনি হয়তো ধার-দেনা ক'রে—বৌয়ের গয়না বিক্রি ক'রে—একটা ভাল প্রযোজনা করবেন ঠিক করলেন। আপনার সতীর্থদের প্রায় সকলে আপনার পাশে এসে দাঁড়াবার প্রতিশ্রুতি দিল—দাঁড়ালোও। যখন নাটক ভাল চললো না—পয়সা পেলেন না—ঋণ মাথায় নিয়ে আপনি হাবুডুবু খেতে লাগলেন ঠিক সেই সময় অর্থাৎ আপনার সেই নির্ভেজাল হতাশার সময় অনেকেই পেছন দিকে দৌড় দেবে—ভাববে, আর কি দলের তো এখানেই শেষ—অতএব এখন পিছন দিকে দৌড়। এরই মধ্যে একটু বিবেচকরা নিশ্চুপ হয়ে কিছুকাল অপেক্ষা করবে। অন্যরা অধৈর্য হয়ে অন্যদলে আড়িপাতবার চেষ্টা করবে। কিন্তু, কোন কারণে যদি প্রযোজনার জন্যে আপনি অনেক টাকা পান বা পেতে থাকেন তখন আসবে নিজেদের মধ্যে সংঘর্ষ। কে কত নেবে—আপনিতো সেই মুহূর্তে ক্যাপিটালিস্ট গ্রুপের একজন হয়ে পড়লেন—কেউ মন্তব্য করবে—'অবুঝ শিল্পীদের মাথায় বেশ কাঁঠালটা ভাঙলেন দাদা'। ভাল কিছু হলেও বিপদ, না হলেও বিপদ—আপনি কি করবেন? পরামর্শ ক'রে কাজ করবেন? সম্ভব না—সবাইকার সঙ্গে

আলোচনাটা অনেক সন্ন্যাসীতে গাজন নষ্ট হওয়ার মত। তার চেয়ে আপনি ব'লে দিন—পয়সা পেলে তোমরা এই খাতে এই হারে এতটা পয়সা পাবে।· পয়সা না পেলে পরবর্তীকালে পয়সা পাওয়ার জন্যে সময় মদত্ এবং সংগ্রামী মনোভাবকে সমানভাবে দিতে হবে। কাজের সময় কে কতটুকু প্রতিশ্রুতি রক্ষা করছে দেখুন। তবে আপনার প্রতিশ্রুতি আপনি রাখবেন আগে—অন্যেরা যাঁরা রাখছেন না তাঁদের সঙ্গে আর একবার আলোচনা ক'রে আপনি আপনার চূড়ান্ত সিদ্ধান্ত নিন।

আর একটা কথা—শিল্পীদের নিয়ে সরাসরি প্রশিক্ষণে নামতে গেলেও অনেক বিপদ আছে। সময় স্বল্পতার দরুণ নাট্য-শিক্ষা বিষয়টা অনেকে হজম করতে পারে না। নাটক করতে গেলে আবার তালিম নিতে হয় না কি? দরকার নেই বাপু অত ঝঞ্ঝাটে। সেই জন্যে—আপনি যা শেখাবেন বা যে যে বিষয়ে প্রশিক্ষণ দেবেন সেই বিষয়গুলি মাস্টার হিসেবে তালিম না দিয়ে মহলার সময় নির্দেশক হিসেবে আস্তে আস্তে প্রশিক্ষণ চালু করুন। নইলে প্রশিক্ষণের ব্যাপারটা প্রযোজনা থেকে আলাদাভাবে করতে গেলে একটু ভুল হয়ে যাবে।

আপনি স্থায়ীভাবে যে সব শিল্পীদের আপনার গোষ্ঠীতে নেবেন তাদের প্রাথমিক নির্বাচনের জন্যে কোন্ কোন্ দিকের দিকে দৃষ্টি রাখবেন?

এ প্রশ্নের সামনে আসতে গেলে প্রথমেই জানতে হবে অভিনয়' শিল্পটি কি এবং অভিনয় করতে গেলে কোন্ কোন্ বিষয়ে শিক্ষা নিতে হবে এবং কেমন ক'রে? শিল্পী হওয়ার প্রাথমিক নির্বাচন পর্ব শেষ হবার পরে আপনি যে নাটক প্রযোজনা করতে যাচ্ছেন সেই নাটকের কোন্ চরিত্রে কাকে অংশ দেবেন তা ভাবতে হবে। সেখানে শিল্পীর যোগ্যতা নির্ণয়ের দায়িত্ব সম্পূর্ণ আপনার। আপনি যদি নাটকের চরিত্র অনুযায়ী মানুষের সন্ধান ক'রে তারপর একটা প্রযোজনায় অংশ নেন তা হলে আলাদা কথা। আগে থেকে শেখা এবং অনভিজ্ঞ শিল্পীদের নিয়ে·কাজ করায় অনেক সুবিধা আছে। কিন্তু সবাই যে আপনার কাছে শিল্পী হয়ে তালিম নিতে আসবে তার কোন মানে নেই। পুরোনোর মধ্যে অনেক নতুন মুখ আসবে—তাদের দেখতে হবে—বিচার করতে হবে—ভেতরের শক্তিকে অনুভব করতে হবে। আর সেইটুকু অর্থাৎ নতুন শিল্পীদের খুঁজে বা কাছে পেয়ে আপনি যদি' সেই সব শিল্পীদের

আত্মপ্রকাশের পথকে সহজ ক'রে না দেন ভাবীকালের ইতিহাসে আপনার সম্পর্কে কি লেখা হবে?

যাইহোক, এখন অভিনয় সম্পর্কে দু'চার কথা বলা যাক। যত রকমের নাটক তত রকমের অভিনয়। কত রকমের নাটক?

অনেক রকমের নাটক। কিন্তু কত রকমের? সংখ্যাহীন—সীমাহীন। ঐতিহাসিক, সামাজিক, পৌরাণিক, সিমবলিক, এ্যাবসার্ড—কত রকমের কথা বলবো! তাই বলছি, যত রকমের নাটক তত রকমের অভিনয়—আবার তত রকমের প্রযোজনার রীতি।

নাটক লেখা, প্রযোজনা নিয়ে যতবেশী জল্পনা-কল্পনা আমরা করি, আমার মনে হয় অভিনয় বিষয়টা নিয়ে ঠিক ততটা জল্পনা-কল্পনা করার অবকাশ এখনো পর্যন্ত এদেশের মাটিতে খুব একটা দৃঢ় হয়নি। ইদানীং কালের নাটকে অভিনয়ের আত্মিক চেষ্টা ক্রমশঃ যেন বিলীন হতে বসেছে। তাই আমার অভিমত—আসুন না কেন অভিনয় 'বিষয়টা নিয়ে কিছু চিন্তা-ভাবনা করা যাক। আপনি পরিচালক হয়েও যদি অভিনেতা হ'ন তা হলে আলোচনাটা বেশ জমবে, নয় কি?

প্রাচীনকাল থেকে আজকের যুগ পর্যন্ত বিভিন্ন দেশে অভিনয় সম্পর্কে নানান্ তত্ত্ব চালু আছে। তত্ত্বের কথা নিয়ে আলোচনায় বসলে মাথা ঘুরবে—বিষয়ও জটিল হবে। তাই সব তত্ত্বের বাইরে নিজের ভাবনাকে অকপটে প্রকাশ করতে চেষ্টা করি। অভিনয় নিয়ে যত রকম কথা চালু থাক না কেন, আসলে ব্যক্তিত্বের পরিবর্তনই অভিনয়ের মূল কথা।

একজন অভিনেতা কিছুক্ষণের জন্যে তাঁর ব্যক্তিজীবনের ব্যক্তিত্বের পোশাকটা খুলে রেখে অল্প সময়ের জন্যে অন্য এক ব্যক্তিত্বে উপনীত হ'ন। এবং উপনীত হন একটা মঞ্চের ওপর আর যিনি যত তাড়াতাড়ি নিজের ব্যক্তিত্বের পরিবর্তন ঘটাতে পারেন তিনি হ'ন তত বড় অভিনেতা। তা তো হ'ল—কিন্তু অভিনয় জিনিসটা কি?

অভিনয় হোচ্ছে একটা বিশেষ প্রক্রিয়া, সে প্রক্রিয়ার দ্বারা একজন অভিনেতা—নাট্যকার রূপায়িত এবং পরিচালক নির্দেশিত চরিত্রকে একটি মঞ্চের ওপর কিছু দর্শকের সামনে বিশ্বাসযোগ্যভাবে ব্যাখ্যা করেন। সে বাঁশের খুঁটি পুঁতে কাঠের পাটাতন ফেলে অস্থায়ী মঞ্চ হোক, কিংবা বাঁধা কোন মঞ্চ হোক অথবা রাস্তার কোন বিশেষ স্থান হোক। মোটকথা একজন দর্শকের

সামনে আপনার ব্যক্তিজীবনের ব্যক্তিত্বকে কিছুক্ষণের জন্যে ধামাচাপা রেখে অন্য ব্যক্তিত্বে উত্তীর্ণ হতে হবে।

এছাড়া অভিনয় প্রসংগে অনেক কথা প্রচলিত আছে। যেমন ধরুন—অভিনয় করতে গেলে নাট্যকার যে চরিত্র সৃষ্টি করেছেন এবং নাটকীয় ঘটনার সমাবেশ ঘটিয়েছেন—প্রতিবেশ সৃষ্টি করেছেন একজন অভিনেতাকে সেই চরিত্র ঘটনা এবং প্রতিবেশের সংগে মিশে যেতে হবে। আমি বলি, না—পুরোপুরি মিশলে চলবে না—মিশতে হবে বাস্তবের মত—বাস্তবের কাছাকাছি—অর্থাৎ অভিনয় হবে বাস্তবসম্মত, ঠিক বাস্তব নয়। কারণ, অভিনয় একটা শিল্প, এতে আছে যুক্তি এবং বাস্তবতা। কাজেই অভিনেতাকে সজ্ঞানেই অভিনয় করতে হয়। মঞ্চ যখন মিথ্যার নামান্তর মাত্র সেক্ষেত্রে অভিনয় ঠিক বাস্তব এবং চরিত্রের সংগে মিলেমিশে একাকার হওয়ার কোন প্রশ্ন ওঠে না। একটি চরিত্রকে পূর্ণতা দেওয়ার জন্যে কতটুকু আবেগ প্রক্ষেপণের প্রয়োজন—সজ্ঞানে ঠিক ততটুকু আবেগের গ্রহণ-বর্জন সম্পর্কে রীতিমত সজাগ থাকতে হবে। নচেৎ খুনের দৃশ্যে হয়তো সত্যকারের খুন ক'রে বসবেন অথবা প্রচণ্ড কান্নার সময় আপনার আবেগ অনিয়ন্ত্রিত থাকবার ফলে পরের সংলাপ আর বলতে পারবেন না—পরিস্থিতি রচনা করতে পারবেন না—অর্থাৎ কিনা সমস্ত ব্যাপারটা তালগোল পাকিয়ে ফেলবেন। দর্শকরাও হতাশ হবে। তাই অভিনয় শিল্পীর প্রতিভা-জাত সম্পদ হয়েও শিক্ষা এবং অনুশীলন সাপেক্ষ বিষয়।

তাহলে মোটামুটিভাবে বলা চলে একটা চরিত্রকে, স্বাভাবিকভাবে রূপ দেওয়ার জন্যে এবং দর্শককে আনন্দ পরিবেশনের জন্যেই আপনি অভিনয় শিল্পে অংশ নেন—আপনি সচেতন হয়েই একটা চরিত্রকে যতটা সম্ভব বাস্তবভাবেই রূপ দেন। এখানে আরো একটা প্রসংগ এসে পড়বে—একটা চরিত্রকে রূপ দেওয়াই কি অভিনেতার কাজ—অভিনয় কি শুধু চরিত্রের রূপারোপের ওপর নির্ভর করে? না, মঞ্চের ওপর একটা চরিত্রকে যথাযথভাবে রূপ দিতে পারলেই অভিনয় হলো না। অভিনয় হোচ্ছে, চরিত্রটি পড়ে, ভেবে এবং পরিচালকের কাছ থেকে ব্যাখ্যা পেয়ে আপনি চরিত্রটি সম্পর্কে যা বুঝতে পেরেছেন এবং বোঝাতে চাইছেন—দর্শককে সেই বোঝানো অর্থাৎ আপনি যা বুঝেছেন একটি চরিত্রের মাধ্যমে তা বোঝানোই হোচ্ছে অভিনয়।

পুনরায় ব্যক্তিত্বের পরিবর্তন প্রসংগে আসছি। ব্যক্তিত্বের পরিবর্তন

আপনি কি উপায়ে ঘটাবেন? যেভাবে ঘটাবেন সেটাই হোচ্ছে অভিনয়ের প্রক্রিয়া এবং সেই প্রক্রিয়া সম্পর্কে আপনাকে গভীর অনুসন্ধান এবং অনুশীলন করতে হবে। একটা ঘটনার কথা বলি—ধরুন আপনার বয়েস ৩০ বছর। আপনি সদাগরি অপিসের কনিষ্ঠ কেরাণী—থাকেন দত্তপুকুরের একটা বস্তিতে—লেখাপড়া করার অত্যন্ত আগ্রহ থাকা সত্ত্বেও আপনি বি-এ পাশ করতে পারেননি। সংসারে বাবা-মা, দু'জন অবিবাহিতা বোন আছে—তার মধ্যে একজন চাকরী করে। রাজনীতি করেন না। কোন রকমে জীবনকে টিকিয়ে রেখেছেন। এরই মধ্যে অবিরাম সংগ্রাম করার ফাঁকে ফাঁকে নাটক ক'রে চলেছেন। নাটক আপনার পেশা নয়, নেশা। ধরা যাক আপনার নাম রতন। আপনি একটি নাট্যগোষ্ঠীর সংগে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত। সেই গোষ্ঠীর সাংগঠনিক কাজেও আপনাকে মাঝে মধ্যে অংশ নিতে হয়। আমি যখন বলি অমুক গোষ্ঠীর রতনবাবু। সংগে সংগে আপনাকে চেনেন এমন একজন ব'লে বসবেন—ও বুঝেছি। 'ও বুঝেছি' ব্যাপারটা কি? ও বুঝেছি ব্যাপারটা হচ্ছে চলমান জীবনে আপনি যেভাবে কথাবার্তা বলেন—আচার-আচরণ করেন—আপনাকে দেখতে—আপনার হাবভাব ইত্যাদি মিলিয়ে রতন নামক চেনা মানুষটির একটি গোটা ব্যক্তিত্ব। এই ব্যক্তিত্ব প্রচলিত এবং রোজের দেখা ব্যক্তিত্ব।

মনোবিজ্ঞানে এই ব্যক্তিত্বের সংজ্ঞা নিয়ে পণ্ডিতদের মধ্যে মাথা ঠোকাঠুকির অনেক অবকাশ আছে। আমরা সেই সব পণ্ডিতদের ব্যক্তিত্ব সম্পর্কে তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে যাব না। অভিনয়ের সংগে ব্যক্তিত্ব নিয়ে যতটুকু আলোচনার অবকাশ আছে এখানে কেবল সেইটুকুই যা সংক্ষিপ্তভাবে গ্রহণ করবো। তা হলে দেখুন—ব্যাপারটা দাঁড়ালো গিয়ে—বাস্তব জীবনে আপনাকে দেখে আপনার সম্পর্কে যে অনুভূতি আমার মনে আছে—আপনার সম্পর্কে আমি এক নিমেষে যে ছবি আমার মনে আঁকতে পারি সেটাই হোচ্ছে প্রচলিত জীবনে আপনার নিজস্ব ব্যক্তিত্ব। এখন রতনবাবুকে বলা হল, আপনি শাজাহানের অভিনয়ে অংশ নিন। এইবারে আপনি অনুশীলন পর্বে অনুসন্ধান করবেন শাজাহানের ব্যক্তিত্বটি কি হবে এবং লক্ষ্য রাখবেন কোন্ কোন্ বিষয়ে আপনাকে আপনার ব্যক্তিত্বের পরিবর্তন ঘটাতে হবে। শাজাহানের চরিত্রে রূপ দিতে গেলে—আপনি নিশ্চয়ই ৩০ বছর বয়সে আপনার যে কণ্ঠস্বর তাকে প্রকাশ করতে পারবেন না। আপনার

আবেগ প্রকাশে, আচরণে, পোশাক-পরিচ্ছদে ইত্যাদি অনেক বিষয়ে পরিবর্তন ঘটাতে হবে। নচেৎ শাজাহান ব্যক্তিত্বে আপনার চলমান জীবনের ব্যক্তিত্বের প্রভাব এসে যাবে। বর্তমান সময়ে সিনেমার তথাকথিত বিখ্যাত অভিনেতা-অভিনেত্রীদের অভিনয়ে যা হামেশাই দেখা যায়। অমুক বড় অভিনেতার চরিত্র-চিত্রণের চেয়ে অমুক অভিনেতার অভিনয়কেই যেন বড় ক'রে দেখি। তাই অধিকাংশ ক্ষেত্রে বিভিন্ন ছবিতে একঘেয়েমি অভিনয় দেখতে দেখতে চোখ-কান ঝালাপালা হয়ে ওঠার যোগাড়।

এখন দেখা যাক—আপনার ব্যক্তি-জীবনের ব্যক্তিত্বকে যখন মঞ্চের ওপর আনবেন অন্য ব্যক্তিত্বের মাধ্যমে তখন সেই পরিবর্তিত ব্যক্তিত্বের মধ্যে মূল কোন্ কোন্ বিষয়ে পরিবর্তন ঘটে। কারণ যে যে বিষয়ে পরিবর্তন ঘটবে সেই সেই বিষয় সম্পর্কে আপনি সজাগ হলে অভিনয় সম্পর্কে অনুশীলনের পথটা আপনি নিজে নিজেই আবিষ্কার ক'রে নিতে পারবেন। এছাড়া অভিনেতা জন্মায়, তাকে তো আর কোন প্রকারে সৃষ্টি করা যায় না। আমি ধরে নেব আপনি অধিদেবতার কারখানা থেকে সহজাত প্রবৃত্তি নিয়েই এই মাটির পৃথিবীতে এসেছেন। এখানে এসে সমাজ, পরিবেশ, শিক্ষা ইত্যাদির মাধ্যমে আপনি পূর্ণতা প্রাপ্ত হবেন। কিন্তু সেই পূর্ণতা প্রাপ্তির সঠিক রাস্তাটা কোথায়? ঠিক রাস্তাটা এখনো পর্যন্ত আবিষ্কৃত হয়নি ব'লেই আজকের এই চিন্তা-ভাবনা। সে যাই হোক—অভিনয়টি কিছু নয়, স্টেজে মেরে দেব—ম্যানেজ ক'রে নেব এসব কথাও ঠিক নয়।

অভিনয় শিল্প—এবং বিজ্ঞানভিত্তিক শিল্প। অভিনয়ের কলাকৃতি নিয়ে বিশেষ এবং বিশদভাবে আলোচনা হওয়া অবশ্যই প্রয়োজন। সুতরাং আমার ইচ্ছা অভিনয়ের ব্যবহারিক দিক নিয়ে কিছু আলোচনা করি। কারণ, অভিনয়ের ব্যবহারিক দিকের ওপর নির্ভর করে একটা গোটা প্রযোজনার সামগ্রিক সাফল্য। শুধু আলোর চমকে চোখ ভরে কিন্তু অভিনয়টা ফাঁকা ফাঁকা হলে মন ভরবে না। তবে আমার আলোচনায় জ্ঞানীগুণীরা কতটা উপকৃত হবেন বলতে পারি না। আমার আলোচনায় নবীনরা উপকৃত হলেই আমি নিজে খুশী। এবারে নিচের ছকটার দিকে একটু চোখ বুলিয়ে নিন।—

অভিনয়ঃ ব্যক্তিত্বের পরিবর্তন

(১)	(২)	(৩)	(৪)	(৫)	(৬)
কণ্ঠস্বর	আবেগ ও তার প্রকাশ	অংগ সঞ্চালন	চলাফেরা	সাজসজ্জা	অতিরিক্ত গুণ বা ঐশীশক্তি

অভিনয়ের মাধ্যমে মঞ্চের ওপরে ব্যক্তিজীবনের ব্যক্তিত্বের অন্ত এক পরিবর্তিত ব্যক্তিত্ব রূপায়িত করতে হয়। এরজন্যে মঞ্চে উপস্থাপ্য ব্যক্তিত্বের পার্থক্য ধরা পড়ে মূলতঃ ওপরে উল্লিখিত কয়েকটি বিষয়ে। আলাদাভাবে প্রত্যেকটি বিষয়ে আলোচনা করা হবে যথাসময়ে।

তত্ত্বের দিক থেকে একটা খুব প্রচলিত কথা আছে—কথাটা হ'ল—অনেক সময় বলা হয়ে থাকে—পৃথিবীর সব শিল্পীই (অভিনেতা) মানুষ, কিন্তু সব মানুষই শিল্পী নয়। কিন্তু কেন? কোন্ গুণের জন্যে শিল্পী মানুষ হওয়া সত্ত্বেও মানুষের সংগে শিল্পীর আপাতদৃষ্টিতে একটা পাঁচিল সৃষ্টি করা হয়।

একজন পরিচালক যা বোঝাবেন বাস্তবে হয়তো একজন সাধারণ মানুষ তাকে হুবহু কিংবা তার চেয়ে সার্থকভাবে রূপ দিতে পারেন। কিন্তু সেই সাধারণ মানুষটিকে মঞ্চে তুললে আর তিনি হয়তো অভিনয় করতে পারেন না। এভাবে বাস্তবে বহু চোর-ছ্যাচোড় বাস্তবের রঙ্গমঞ্চে প্রতিনিয়ত রীতিমত অভিনয় ক'রে যাচ্ছেন। কিন্তু তারা কি অভিনেতার মর্যাদা পাবেন? পাবেন—চিটিংবাজী যদি একটা শিল্প হয় তাহলে নিশ্চয়ই তিনি শিল্পীর মর্যাদা পাবেন। কারণ, চিটিংবাজকেও সাধনা করতে হয়—অনুশীলন ক'রে সহজাত প্রতিভাকে প্রকাশ করতে হয়। তফাৎ হোচ্ছে তারা করেন নেহাৎ জীবন-জীবিকার প্রয়োজনে আর প্রকৃত রঙ্গমঞ্চের শিল্পীরা অভিনয় করেন শিল্পের প্রয়োজনে—মানুষের মনে আনন্দ বিতরণের জন্যে।

অভিনেতার কাজ-কারবার মানুষের মন আর বুদ্ধি নিয়ে—সেখানে শিল্পীর একটা স্বতন্ত্র অস্তিত্ব আছে। শুধু এই কারণেই মানুষের সংগে শিল্পীর পার্থক্য আছে একথা বলা চলে না। একজন শিল্পীর থাকবে দু'টি সাদা চোখ ছাড়া অতিরিক্ত একটি অদৃশ্য তৃতীয় নেত্র, এছাড়া দেহের পাঁচটা ইন্দ্রিয় ছাড়া অদৃশ্য একটা ষষ্ঠ ইন্দ্রিয়। তৃতীয় নেত্র দ্বারা শিল্পী জগত এবং জীবনকে নোতুন এক দৃষ্টিভঙ্গিতে দেখেন। যেমন সাধারণ একজন মানুষ পূর্ণিমার চাঁদকে চাঁদ দেখে, কিন্তু একটি শিল্পী হয়তো সেই চাঁদকেই ঝলসানো রুটি দেখবে। এই যে জগত, বস্তু জীবনকে আলাদা একটা দৃষ্টিভঙ্গিতে দেখা এখানেই সাধারণ মানুষের সংগে একজন শিল্পীর পার্থক্য। শুধু দেখাতেই শেষ নয়—দেখার পর নোতুন ক'রে অনুভবের একটা বিষয় আছে—যার জন্যে ষষ্ঠ ইন্দ্রিয়ের প্রয়োজন। দেখা, শোনা এবং

জানা—তার পরে সঠিক প্রকাশ—এই সঠিক প্রয়োগ এবং প্রকাশের ওপর অভিনয়ের সার্থকতা নির্ভর করে।

তাহলে পর্যায়ক্রমে ব্যাপারটা দাঁড়ালো গিয়ে—আপনি অভিনয় শিল্পে অংশ গ্রহণ করতে গেলে আপনাকে দেখার মত চোখ, শোনার মত কান, অনুভব করার মত মন প্রস্তুত করতে হবে। কারণ অভিনেতার কাছে কোন বস্তুই ফেলে দেবার নয়। সর্ব বস্তুতে সংবেদনশীল মন থাকবে। কেননা, অভিনেতাকে অভিনয়ের যাবতীয় মাল-মশলা সংগ্রহ করতে হবে এই পৃথিবী, এই সমাজ, এই জীবন থেকেই। পঞ্চ ইন্দ্রিয়কে সজাগ রাখতে হবে। তারপরে অনুশীলন পর্ব—এই অনুশীলন পর্বে কণ্ঠস্বর, আবেগ ও প্রকাশ, অঙ্গ সঞ্চালন, চলাফেরা এবং অঙ্গ রচনা সাজসজ্জা সম্পর্কে ব্যাপক পড়াশোনা এবং অনুশীলন করতে হবে। আর এই অনুশীলন পর্বে চাই চিত্তের একাগ্রতা এবং গভীর অধ্যবসায়। পরে পরীক্ষা-নিরীক্ষা শেষে আত্মপ্রকাশ—মঞ্চের ওপর—মাত্র কয়েক ঘণ্টার জন্য।

কিন্তু অভিনেতা কে হবেন—সে সম্পর্কে এখনো পাকা সিদ্ধান্তে আসেনি। এছাড়া সিদ্ধান্ত দেওয়া সম্ভবও নয়—কারণ আজকের সিদ্ধান্ত কাল বদলাতে পারে। তবুও পারম্পরিক একটা সূত্র সামনে রাখা চলে।

প্রথমতঃ, যিনি অভিনয় করবেন তাঁকে সুস্থ শরীর নিয়ে জন্মাতে হবে অর্থাৎ রোগমুক্ত দেহ বা শারীরিক অচল কাঠামো দিয়ে অভিনয় চলে না—বিশেষক্ষেত্রে হয়তো চলতে পারে, কিন্তু তা নিতান্ত সাময়িক।

দ্বিতীয়তঃ, স্বাভাবিক কণ্ঠস্বর নিয়ে জন্মাবেন যিনি।

তৃতীয়তঃ, সুস্থ এবং ত্রুটীহীন পঞ্চ ইন্দ্রিয় নিয়ে অভিনেতাকে জন্মাতে হবে একথা আগেই বলছি। কেননা, কোন বস্তুর প্রতি মনোনিবেশ, পর্যবেক্ষণ, আবেগ সঞ্চালন ও অভিব্যক্তি এই পঞ্চ ইন্দ্রিয়ের সাহায্যে ঘটে থাকে।

চতুর্থতঃ, অতিরিক্ত একটি নেত্র এবং ইন্দ্রিয় নিয়ে অভিনেতাকে জন্মাতে হবে—যার ফলে শিশির ভাদুড়ী কখনো নরেশ মিত্রের সংগে মিশে এক হয়ে যাবেন না। অহীন্দ্র চৌধুরী এবং দানীবাবু ব্যক্তিজীবনে দুটি সম্পূর্ণ পৃথক ব্যক্তিত্ব হয়েও মঞ্চের ওপর একই চরিত্র রূপ দিতে গিয়ে দেখা যায় দুটি সম্পূর্ণ পৃথক প্রতিভা মঞ্চে দীপ্যমান। কেউ কারোর চেয়ে কম নয়। এখানে কারোর সংগে কোন তুলনাও চলে না। কারণ শিল্প সব সময় স্বরূপে স্বতন্ত্র। অহীন্দ্র চৌধুরী মশাইয়ের শাজাহান এক রকম—শিশির ভাদুড়ীর শাজাহান

আর এক রকম। কিন্তু শাজাহানের চরিত্র চিত্রণ একই আছে—পার্থক্য শুধু ব্যাখ্যায় এবং চরিত্রের উপস্থাপনা রীতিতে। একই চরিত্রের রূপকার দু'জনে—চরিত্র কিন্তু একটা—আবার অন্যদিক থেকে একই চরিত্রে রূপকার হয়েও প্রতিভা কিন্তু দুইটি এবং একেবারে পৃথক দুইটি সত্তা নিয়ে যেন মঞ্চে উপস্থিত—আর ঠিক এইখানেই অভিনেতার নিজস্বতা।

এরপর জানতে হবে মঞ্চ কি—আপনার সঙ্গে অন্যান্য শিল্পের কতটা সংযোগ আছে—অভিনয়ের রীতি কি, চরিত্রের ব্যাখ্যা কেমনভাবে করতে হয়—কারিগরী জ্ঞান আপনাকে আয়ত্ব করতে হবে, অর্জন করতে হবে মনোবিজ্ঞান, সমাজ-বিজ্ঞান, শারীর-বিজ্ঞান এবং শিল্প বিষয়ে জ্ঞান।

মোট কথা, অভিনয় বা পরিচালনা যতটা সহজ জিনিস ব'লে মনে হয় বা মনে করি আসলে কিন্তু অতটা সহজ জিনিস নয়। নাটক অনেকটা আগুনের মত। তাকে নিয়ে ছেলেখেলা ক'রে—নৈতিক অবক্ষয় ঘটিয়ে কোন লাভ নেই—আর এই খেলা করার প্রতিভা এবং কৌশল সম্পর্কে সজাগ না হলে শুধু ছেলেখেলা করলে অনেকের পুড়ে মরার সম্ভাবনা আছে। তাই আমার অনুরোধ, আর যাই করেন—আগুন নিয়ে ছেলেখেলা করবেন না দয়া ক'রে।

এখন ব্যক্তিত্বের পরিবর্তনের জন্য যে বিভিন্ন বিষয় উল্লেখ করেছি সেই বিষয়গুলি সম্পর্কে সংক্ষেপে আলোচনা করা যাক।

স্বরক্ষেপণ (Art of voice production): প্রত্যেক শিল্পী নিজের কণ্ঠস্বর অধিদেবতার কারখানা থেকে নিয়েই পৃথিবীতে আসবে। বাস্তবে যে অসুবিধা লক্ষ্য করা যায় তা হলো ভাল কণ্ঠস্বর থাকলেই যে মঞ্চে তার ভাল ফলাফল পাওয়া যাবে তার কোন মানে নেই। কাজেই এই শিল্পীটা সম্পর্কে আপনাকে হাতেনাতে তালিম দিতে হবে। স্বরক্ষেপণের মূলের কথা হোচ্ছে—ব্রিদিং একসারসাইজেস অর্থাৎ নিয়মিত নিশ্বাস-প্রশ্বাস সম্পর্কে অনুশীলন। মোট কথা, ভাল কণ্ঠ থাকলেও তাকে ভালভাবে প্রকাশ করার জন্য আপনি শিল্পীদের তালিম দিতে কোন রকম কার্পণ্য করবেন না। যদিও আপনার দেওয়ার চেয়ে শিল্পীর নিজের চেষ্টাটাই এখানে বড়।

প্রথমে কণ্ঠকে সুরেলা ক'রে তোলার জন্য আবৃত্তি, পুরাতন বই থেকে শুরু ক'রে নোতুন যুগ পর্যন্ত বিভিন্ন লেখকদের লেখা আবেগ এবং expression-সহ পড়তে বলবেন। এখানে মনে রাখতে হবে কোন জিনিস পড়া মানে শুধু পড়া নয়। নাট্যাভিনয়ে পড়া অর্থে বলা—আর বলতে গেলেই তাকে সুন্দর ক'রে

এবং নাটকীয়ভাবে বলতে হবে। নইলে সে বলা পড়াতে থেকে যাবে। এখানে মনে রাখতে হবে শুধু চেঁচিয়ে কবিতা পাঠ করলে গলায় আঘাত লাগতে পারে—আবার গলায় আঘাত লাগলে গলা অকেজো হয়ে পড়ে। কাজেই কণ্ঠকে সুরেলা করতে হয়। কণ্ঠে ভলিউম সৃষ্টির গোড়ার কথাই কিন্তু সুরসৃষ্টি।

দ্বিতীয়তঃ, প্রত্যেকটি শব্দের নিখুঁত উচ্চারণ এবং ছন্দ। অবিশ্যি এই বলা চরিত্রানুগ হতে হবে। আপনাকে লক্ষ্য রাখতে হবে—যে গতানুগতিক পদ্ধতিতে অভিনয় শিল্পীরা একঘেয়েভাবে কথা ব'লে যান, আপনি সেই কথাকে নোতুনভাবে বলাতে পারেন কিনা ভেবে দেখবেন। কণ্ঠে সুর সৃষ্টি করতে গিয়ে কণ্ঠের মেজাজ যেন এক ধরনের না হয়ে পড়ে সেদিকে লক্ষ্য রাখবেন। একই কণ্ঠে বিভিন্ন রকমের স্বরসৃষ্টি করা যায় কিনা চেষ্টা ক'রে দেখবেন।

অভিনয় করতে গেলে যেমন অভিনেতা বা অভিনেত্রীর নিজস্বতা প্রকাশে আত্মগত একটা দিক আছে ঠিক তেমনি আর একটা দিক আছে—সেটা হলো তার কারিগরী দিক। কারিগরী দিকটা পর্যাপ্ত ব্যবহারিক জ্ঞানের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত। একবার ভেবে দেখুন আপনি যদি অভিনেতা হন তাহলে অভিনয়-প্রতিভা জন্মগত সূত্রে নিয়ে তবেই এ পৃথিবীতে এসেছেন ধরে নিতে হবে। কিন্তু বাস্তবে চলতে চলতে তাকে নিজের এবং পরের মত ক'রে নেওয়ার মধ্যেই আপনার প্রতিভার সার্থক আত্মপ্রকাশ ঘটে। অনুশীলন করবেন—সাধনা করবেন অর্থে আপনার যা কিছু সম্পদ আপনার ভেতরে আছে তাকে রূপের মাঝে অপরূপ ক'রে তোলার জন্যেই।

অভিনয় করতে গিয়ে আপনি অনেক রকমেব দায়িত্ব পালন করেন। সেই মূল দায়িত্বের অনেক দিকগুলোকে সংক্ষিপ্তভাবে সাজালে দায়িত্বগুলো চারটে পর্যায়ে পড়বে।

যেমন প্রথমতঃ মঞ্চে দাঁড়িয়ে আপনি দর্শকদের ভাল কিছু শোনাবেন। তার পরের দায়িত্ব ভাল কিছু দেখাবেন। তারপর ভাল কিছু ভাবাবেন এবং শেষে ভালভাবে সম্পূর্ণ নোতুন দৃষ্টিভঙ্গিতে আপনার অভিপ্সিত অভিনয় প্রতিভাকে নোতুন ক'রে ব্যাখ্যা করবেন। কাজেই প্রথম দায়িত্ব যেখানে শোনানো—সেখানে কণ্ঠস্বর প্রসঙ্গে আলোচনা এসে পড়ে। সুতরাং এখনকার আলোচনা মূলতঃ কণ্ঠস্বর, স্বরক্ষেপণরীতি ইত্যাদি বিষয় নিয়ে।

আপনি মঞ্চে এসে নিজেকে (নিজেকে বলতে আপনার প্রতিভা এবং চারিত্রকে ব্যাখ্যা করার কথা বলতে চাইছি) যতটুকু প্রকাশ চান তা

প্রকাশ করেন বেশীর ভাগ সংলাপের মধ্য দিয়ে। সংলাপ কণ্ঠের মাধ্যমে ব্যক্ত করেন। আবার কণ্ঠের মাধ্যমে বলতে তার উচ্চারণভঙ্গি, আবেগ মিশ্রণ ইত্যাদিকেও বোঝাবে। কাজেই মঞ্চের জন্যে আপনার কণ্ঠকে তৈরী করতে হবে। কণ্ঠস্বর অনেক সময় ভাল হলে শরীরের গঠন ভাল না হলেও—অনেক ক্ষেত্রে ব্যক্তির ব্যক্তিত্ব বাড়ায়। যে লোকটার আপাতদৃষ্টিতে তেমন একটা চোখে লাগার মত চেহারা নেই সেই ব্যক্তির ভাল কণ্ঠস্বরের জন্যে অনেক মানুষের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। রেডিও নাটকে ব্যক্তির ব্যক্তিত্ব প্রকাশিত হয় তার কণ্ঠের মধ্য দিয়েই—বিশিষ্ট উচ্চারণ ভঙ্গিমার মাধ্যমেই।

এখন প্রশ্ন—অভিনয় করার জন্যে কি অনুশীলন বা তালিমের মধ্য দিয়ে ভাল কণ্ঠস্বর তৈরী করা যায়? এক কথায় তার উত্তর—না, মোটেই না, কক্ষনো নয়। তা হলে কণ্ঠস্বরের সাধনা নিয়ে এত লেখালেখির মামলা মোকদ্দমা কেন? উত্তর—কণ্ঠস্বরের জন্যে নিয়ম বা ব্যবহারিক জ্ঞানের তালিম নিলে ভাল কণ্ঠস্বর তৈরী করা যায় না বটে কিন্তু কণ্ঠে ভাল স্বর প্রকৃতি থেকে নিয়ে জন্মালে তাকে কি ক'রে আরো ভাল করা যায় এই শিল্প তার নির্দেশ দেয়। বিশেষ ক'রে মঞ্চের এবং অভিনয়ের উপযুক্ত কণ্ঠস্বর সৃষ্টির কাজে স্বরশিল্পের ব্যবহারিক জ্ঞানেব অবশ্যই প্রয়োজন আছে।

বাস্তব থেকে উদাহরণ নিন না কেন। আপনি রোজ যত রকমের মানুষ দেখেন—সে পথে হোক, আপনার কাজের জায়গায় হোক কিংবা আপনার আত্মীয় হোক তার মধ্যে কাউকে না কাউকে অন্ততঃ একজনকে দেখতে পাবেন তার কণ্ঠস্বর কী সুন্দর—শ্রুতিমধুর, গাঢ়। কিন্তু তিনি অভিনয় করতে পারেন না—প্রকৃতি তাকে ভাল কণ্ঠস্বর দিয়েছেন কিন্তু ভাল বলতে পারেন না। ভাল বলতে পারেন না তার কারণ তিনি ভালভাবে কথা বলার বিষয়ে অভ্যাস করেননি—প্রয়োজনও হয়নি। কিন্তু তিনি যদি আপনার মতো শিখে জেনে ভালভাবে নিয়ম মেনে কথা বলার অভ্যাস করেন তাহলে নিশ্চয়ই অনেকের দৃষ্টি আকর্ষণ করবেন। অভিনয়ের প্রথম কথাই তো ভালভাবে কথা বলা। তা ব'লে এটা কি বলা যায়—ভালভাবে কথা বলতে পারলেই অভিনেতা হওয়া যায়? না, ভালভাবে কথা বলাটা অভিনেতার অভিনয়ের একটা গুণ—একটা পর্যায়—এর সঙ্গে আরও অনেক আছে। সে সব বিষয়ে একে একে আলোচনা হবে।

বাস্তবে দেখবেন অনেকে ভাল বলছে। ভাল কণ্ঠস্বরের অধিকারী কিন্তু মঞ্চের উপর তুলে দেখুন কথা আটকে যাচ্ছে—মোটা থেকে সরু হয়ে যাচ্ছে—কাঁপছে। সুতরাং মঞ্চের জগৎ বাস্তব থেকে বেশ কয়েক হাত দূরে—আর উল্টোদিক থেকে দেখুন ভাল কণ্ঠস্বর নেই, প্রকৃতি হয়তো ঠকিয়েছে—কিন্তু ভালভাবে কথা বলার ভঙ্গিমা আয়ত্ত ক'রে খারাপ কণ্ঠ নিয়ে তিনি অনেক ভালভাবে সব কিছু ব্যাখ্যা করতে পারছেন। অভিনয়ের বিশিষ্টতা ঠিক সেইখানেই। তবু খুব ভাল ফল হবে যদি ভাল গলা প্রকৃতি থেকে এনে তাকে অভ্যাসের মাধ্যমে আরো ভালভাবে তোলার চেষ্টা করা হয়।

ভালভাবে গুছিয়ে আবেগ দিয়ে কথা বলাটাও এক ধরনের শিল্প। রাজনীতি, অধ্যাপনা, ভাববিনিময় এসবের মধ্যে সবার আগে কথা বলাটাই আসল বিদ্যে—ভাল কণ্ঠ না হলেও বুদ্ধি দিয়ে কথার পিঠে কথা সাজিয়ে, থেমে, নামিয়ে, নানা ভঙ্গিতে কথা ব'লে অনেকেই বাজার মাত্‌ করেন যে যায় লাইনে। অভিনয়ের আসরে আপনাকে বাজার মাত্‌ করতে গেলে ভালভাবে কথা বলার অভ্যাস করতে হবে।

ভয়েস প্রোডাকশান বা শব্দপ্রক্ষেপণ শিল্পের গোড়ার কথা কিন্তু ব্রিদিং এক্সারসাইজ অর্থাৎ নিশ্বাস-প্রশ্বাসের ব্যায়াম। শব্দ কি—নিশ্বাসের মাধ্যমে যে বায়ু আপনি শরীরে ধারণ করলেন তাকে প্রশ্বাসের মাধ্যমে স্বরনালীর সাহায্যে যখন জিভ, ঠোঁট এবং মুখের বিভিন্ন প্রান্তে ধাক্কার সাহায্যে বিভিন্ন ইংগিত সৃষ্টি করেন তাই হচ্ছে শব্দ—আমি সাধারণ জ্ঞান থেকে বলছি—ব্যাকরণ ইত্যাদি পাণ্ডিত্যের অহমিকা থেকে বলছি না—সেখানে হয়তো তার অন্য কোন সংজ্ঞা হোতে পারে। এই ইংগিত সৃষ্টির মূল প্রবক্তা কিন্তু বায়ু বা বাতাস—আর স্বরনালী। যিনি যত বেশী বায়ু ধারণ করতে পারেন আমার বিশ্বাস তিনি তত ভাল স্বরক্ষেপণ করতে পারেন। যাঁর দম কম, বায়ু ধারণ করতে পারেন কম, তিনি একদমে বেশী কথা বলতে পারেন না—একটু ব'লেই হাঁপিয়ে পড়েন—কণ্ঠে স্বর সৃষ্টি করতে পারেন না। কাজেই অভিনেতা প্রথম থেকেই নিশ্বাস-প্রশ্বাসের নিয়মিত ব্যায়ামে অংশ নেবেন তালিম নেওয়ার শুরু থেকে।

এখানে অবশ্যই মনে রাখতে হবে—যার কণ্ঠস্বর জন্ম থেকেই খারাপ, রোগগ্রস্ত, তিনি চিকিৎসকের পরামর্শ নিয়ে আগে থেকে জেনে নেবেন সেই বিকল কণ্ঠস্বর ভবিষ্যতে ভাল হওয়ার সম্ভাবনা আছে কি না। যদি না থাকে

তাহলে আমার মনে হয় অভিনয় জগতে তালিম নেওয়া থেকে তাঁর বিরত থাকাই বাঞ্ছনীয়।

তবে অভিনয় অনুশীলনে অংশ নেওয়া থেকে বাদ গেলেও নিশ্বাস-প্রশ্বাসের ব্যায়াম থেকে বাদ না হলেও চলে। কারণ নিশ্বাস প্রশ্বাসের নিয়মিত অভ্যাস দু'টি কারণে করা প্রয়োজন। এক, নিজের ব্যক্তিজীবনকে দীর্ঘস্থায়ী এবং সুস্থ রাখার জন্তে। দুই, অভিনয় শিল্পের জন্যে।

বাস্তবিক, যার নিশ্বাস-প্রশ্বাস ঠিক চলছে তাঁর রক্ত-সঞ্চালন ক্রিয়াও ঠিক চলছে এবং নিয়মিত রক্ত পরিশুদ্ধ থাকছে। আবার যাঁর রক্ত-সঞ্চালন-ক্রিয়া ঠিক চলছে তাঁর শরীরটাও সুস্থ আছে মনে করাটাই স্বাভাবিক। কাজেই কমপক্ষে নিজের শরীরটা সুস্থ রাখার জন্তেও প্রত্যেক মানুষকে নিশ্বাস-প্রশ্বাসের নিয়মিত ব্যায়াম করা উচিত। শুধু উচিত নয়—জীবনে যতদিন বেঁচে থাকা যায় ততদিন রোগহীন দেহ নিয়ে বেঁচে থাকতে আপত্তি কিসের?

আবার অভিনয়ের প্রয়োজনে দেখা যাবে আপনি যত বেশী বায়ু নিজের শরীরে আত্মস্থ করতে পারবেন তত বেশী শব্দ বা কথা একদমে সুন্দর, সুরেলাভাবে প্রকাশ করতে পারবেন। আয়তনে দীর্ঘ সংলাপ প্রকাশের জন্তে ঘন ঘন নিঃশ্বাস নেওয়ার প্রয়োজন হবে না।

কোন জিনিস অভ্যাস করতে করতে মানুষ অভ্যাসের দাস হয়ে ওঠে। আর সেই অভ্যাসের ফলশ্রুতি—যা আয়ত্ব করতে করতে আপনার মনে গেঁথে গেল তা' অদূর ভবিষ্যতে হয়তো দেখা যাবে আপনার নিজস্ব সম্পত্তি হয়ে দাঁড়ালো। জীবনের যে কোন অভ্যাসের ক্ষেত্রে এ কথাটা বিশেষভাবে প্রযোজ্য।

নিশ্বাস-প্রশ্বাসের ব্যাপারটা কিন্তু প্রকৃতিগত, ওটা আপনি হতেই চলে—আপন নিয়মে চলে—আপনি পৃথিবীতে আসার ছাড়পত্র পাওয়ার দিন থেকে পৃথিবী থেকে যাত্রার শেষ দিন পর্যন্ত। এটা স্বাভাবিক, জন্মগত। নিশ্বাস-প্রশ্বাস প্রক্রিয়া চলে আপনার অজান্তে অথচ একটা নিয়মের মধ্যে। সেই নিয়মে গোলমাল দেখা দিলে আপনার শরীরযন্ত্রও বিকল হবে। তা হলে এখন প্রশ্ন আসতে পারে—যে নিয়ম প্রকৃতিদত্ত—যে নিয়মে আপনার জন্মগত অধিকার সেই নিয়মের ওপর আরো নিয়ম ফলানোর কি দরকার?

সাধারণতঃ প্রকৃতিগত যে প্রক্রিয়া তাতে যা নিয়ম তা এক রকম। অভিনয়ের সময় যে প্রক্রিয়া বা নিয়ম প্রয়োগের প্রয়োজন হয় তা আর এক-

রকম। প্রথমটা ঈশ্বরপ্রদত্ত একান্ত ব্যক্তিগত। দ্বিতীয়টা নিজের অর্জিত, সার্বিক—অর্থাৎ অনেকের জন্যে। প্রথমটা, স্বতঃস্ফূর্ত এবং অনেকটা নিজের নিয়ন্ত্রণের বাইরে—অন্যটা সংযত, সুসংহত শিল্পের প্রয়োজনে—সৌন্দর্য প্রকাশের জন্যে। প্রথমটা জীবনধারণের জন্যে, দ্বিতীয়টা অভিনয়ের জন্যে, স্বাভাবিক জীবন নিয়ে দীর্ঘদিন বেঁচে থাকার জন্যে। অভিনয় করার সময় যা বলতে হবে তা গুছিয়ে, স্বাভাবিক এবং সুন্দর ক'রে বলতে হবে—স্বাভাবিক জীবনে যে স্বাভাবিকত্ব থাকে মঞ্চের ওপর উঠে সেই স্বাভাবিকত্ব হয়তো একটু উচ্চ পর্দায় ওঠাতে হবে—সেই উচ্চ পর্দায় উঠানোর বিষয়টা যেন অবাস্তব হয়ে না ওঠে তা আপনাকে লক্ষ্য রাখতে হবে।

বাস্তবে যা কুৎসিত মঞ্চের ওপর দাঁড়িয়ে সেই কুৎসিত কথা বললেও তা বলতে হবে সুন্দরের মত ক'রে যার ফলে কুৎসিত কথাও সুন্দরভাবে শোনা যাবে (সুন্দর হয়ে নয়) এবং সুন্দর কথা সুন্দরের মত শোনাবে। কিন্তু এটা মনে রাখতে হবে আপনার কণ্ঠের মুল স্বর প্রকৃতি থেকে নিয়ে জন্মাতে হবে আর শব্দক্ষেপণ অভ্যাস এবং শিক্ষার মাধ্যমে আয়ত্ব করতে হবে। এছাড়া শব্দকে ভালভাবে প্রয়োগের জন্যে আপনাকে তালিম নিতে ও অনুশীলনও করতে হবে। কেউ যদি বলেন—আমি অনুশীলন ছাড়াই ভালভাবে শব্দ ক্ষেপণ করতে পারি, আমি তা বিশ্বাস করবো না। কারণ জেনে হোক, না জেনে হোক আপনি চর্চা করেন—অভ্যাস করেন পরিচালকের কাছ থেকে জানেন; বাস্তবের মানুষের বিশিষ্ট স্বরক্ষেপণ রীতিকে লক্ষ্য করেন—অনুকরণ করার চেষ্টা করেন, তারপর দীর্ঘ অভ্যাসের মধ্য দিয়ে আপনার একটা স্থায়ী নিজস্ব রীতি আপনি গড়ে তোলেন। সুতরাং অনুশীলন ছাড়া, তালিম ছাড়া ভালভাবে শব্দক্ষেপণ করেন তা' আমি বিশ্বাস করি না।

এখন কিভাবে নিশ্বাস-প্রশ্বাসের ব্যায়ামে অংশ নেবেন তার সম্পর্কে কিছু বলা যাক।

প্রথমতঃ, এই ব্যায়াম নিয়মিত করতে হবে। দ্বিতীয়তঃ, সকালে করাই ভাল। তৃতীয়তঃ, কমপক্ষে প্রত্যেক দিন সকালে এক ঘণ্টা সময় দেওয়া প্রয়োজন। চতুর্থতঃ, কোন বিশেষ কারণে একদিন ব্যায়াম না করলে তারপর দিন যেন ফাঁকা সময়টুকু যথাসম্ভব পূর্ণ ক'রে দেওয়া হয়।

১। নিশ্বাস নিন নাক দিয়ে যথাসম্ভব ধীর গতিতে। তারপর শরীরের, বিশেষ ক'রে পেটের মধ্যে সেই বায়ু যথাসম্ভব দীর্ঘ সময় ধরে রাখুন।

তারপর যে গতিতে নিশ্বাস নিয়েছেন ঠিক সেই গতিতে নিশ্বাস ছাড়ুন মুখ দিয়ে। দেখবেন যে গতিতে বাতাস গ্রহণ করেছেন ছাড়ার সময় তা দ্রুত হয়ে যাচ্ছে। আপনাকে সময়সীমা ঠিক রেখে ঘড়ি দেখে গ্রহণ-বর্জনের সময় যাতে একই হয় তার দিকে দৃষ্টি রাখতে হবে। তিন মাস কয়পক্ষে অভ্যাস করলে তবেই ফল ভাল পাওয়া যেতে পারে।

২। একই নিয়ম। মধ্যম গতিতে। নিশ্বাস-প্রশ্বাস যতক্ষণ সম্ভব থামিয়ে এবং ঘড়ির দিকে লক্ষ্য রেখে।

৩। একই নিয়ম, দ্রুত গতিতে।

৪। নিশ্বাস নাক-মুখ দিয়ে প্রথমে ধীর, পরে মধ্যম এবং শেষে দ্রুত গতিতে গ্রহণ—যে পর্যন্ত না পেটটি বাতাসে ভর্তি হয়ে যায়। তারপর থামা এবং পরে বায়ু ক্ষেপণ একই নিয়মে।

৫। এরপর মনে মনে প্রথমে দুবার গুণে নিশ্বাস নিন, থামুন, তারপর যে পর্যন্ত নিলেন তারপর আরো পাঁচ এবং যথাক্রমে দশ থেকে ষাট—আশি সেকেণ্ড পর্যন্ত থেমে থেমে নিন।

এখানে অবশ্যই মনে রাখতে হবে। এই অভ্যাসের সময় তাড়াতাড়ি কোন কিছু করার চেষ্টা করবেন না। এতে ক্ষতি হতে পারে। ধীরে ধীরে একাগ্রতার সঙ্গে এবং নিষ্ঠার সঙ্গে প্রতিদিন ব্যায়াম ক'রে যেতে হবে।

৬। বিভিন্ন গতিতে নাক দিয়ে নিশ্বাস নিয়ে নাক দিয়ে প্রশ্বাস ছাড়ুন।

৭। বিভিন্ন গতিতে মুখ দিয়ে নিয়ে মুখ দিয়ে ছাড়ুন।

৮। মুখ দিয়ে নিয়ে নাক দিয়ে ছাড়ুন।

এখানে মনে রাখতে হবে ব্যায়াম করার সময় প্রথমে নিশ্বাস নেওয়ার পরে আপনি বেশী সময় হোলড করতে অর্থাৎ নিশ্বাস-প্রশ্বাসহীন অবস্থায় থাকতে পারবেন না সেক্ষেত্রে প্রথমে ৫ সেকেণ্ড পরে আর একটু বাড়িয়ে এইভাবে ধরে রাখার সময়টা বাড়াবেন।

৯। খুব মনোযোগ সহকারে যতটা সম্ভব নিশ্বাস নিন নাক দিয়ে। হাত রাখুন পাঁজর এবং পেটে। অনুভব করুন নিশ্বাস নেবার সময় পাঁজর এবং পেট কতটা উঠছে ঠিক তেমনি মুখ দিয়ে প্রশ্বাস ছাড়ার সময় অনুভব করুন পাঁজর ও পেট কতটা নামছে। হোল্ড বা ধরে রাখার দীর্ঘ সময় মনে মনে গুণে নিন। এই ব্যায়ামের সময় হঠাৎ ক'রে

নিশ্বাস-প্রশ্বাস কোনটাই থামাবেন না বা জোর ক'রে, তাড়াহুড়ো ক'রে সময় সংক্ষেপ করার চেষ্টা করবেন না। এই ব্যায়ামের সময় বন্ধু কিংবা বাড়ীর লোকের সাহায্য নিতে পারেন সময়ের পরিমাপ করার জন্যে।

নিশ্বাস-প্রশ্বাসের ব্যায়াম সম্পর্কে কিছু বলতে গেলে শরীর সম্পর্কে দু-চার কথা বলতে হয়। এ বিষয়ে একটু পরে আলোকপাত করার চেষ্টা করছি। নিশ্বাস-প্রশ্বাসের ব্যায়াম সম্পর্কে শেষ কথাটা ব'লে নিই। নিশ্বাস-প্রশ্বাসের ব্যায়াম করার সময় নিজের শরীরটা কোথায় কি ভাবে রাখতে হবে অর্থাৎ নিশ্বাস-প্রশ্বাসের নিয়ম জানার পর শরীরের অবস্থান সম্পর্কে নিয়ম। —

১। প্রথমে সোজা হয়ে দাঁড়িয়ে।

২। শিরদাঁড়া সোজা ক'রে অনেকটা পদ্মাসন ক'রে মাটিতে বসে।

৩। সোজা চিৎ হয়ে শুয়ে।

৪। চিৎ হয়ে কোমর থেকে কাঁধ পর্যন্ত বালিশ দিয়ে—পিঠ খানিকটা উঁচু ক'রে।

৫। দেহটা সোজা রেখে দাঁড়িয়ে কাঁধ মাথার বাঁ পাশ থেকে সরাসরি ডান পাশে এবং ডান পাশ থেকে বাঁ পাশে এনে।

৬। অনুরূপ কাঁধ মাথা বুক থেকে এগিয়ে এবং যথাসম্ভব কাঁধ মাথা দেহ সোজা রেখে যথাসম্ভব পিঠের দিকে সরাসরি নিয়ে যাওয়া।

৭। কাঁধ এবং দেহ সোজা রেখে মাথা ডান থেকে বাঁ দিকে এবং বাঁ থেকে ডান দিকে ঘোরান।

৮। কাঁধ এবং মাথাকে দেহ ঠিক রেখে গোল ক'রে ঘোরান।

৯। সোজা হয়ে বসে পা জোড়া অবস্থায় পা ছড়িয়ে পা পর্যন্ত মুখ এনে এবং পা থেকে মুখ পর্যন্ত নিয়ে আবার সোজা হয়ে থাকা।

ওপরের প্রতিটি ক্ষেত্রে নিশ্বাস-প্রশ্বাসের যে নিয়মগুলো দেওয়া হয়েছে ক্রমান্বয়ে তা অভ্যাস করতে হবে। অভ্যাসের শুরুতে হয়তো আপনি একদিনে সব অভ্যাসগুলো করতে পারবেন না—সময়ের অভাবে। এবং একসঙ্গে সব বিষয় না করাই ভাল। আস্তে আস্তে ক্রমান্বয়ে অভ্যাস করতে হবে—চট ক'রে অনেক কাজ করতে গেলে আপনার অজান্তে আপনি হয়তো অসুস্থ হয়ে পড়বেন।

নিশ্বাস-প্রশ্বাসের অভ্যাসের আগে আপনার শারীরিক কাঠামোর কথা

ভাবতে হবে। শরীরকে খুব নমনীয় করতে হবে। আড়ষ্টতা নয়—স্বাভাবিক হতে হবে। আপনাকে অনুভব করতে হবে আপনি ভারী পদার্থ নন। আপনি যখন ব্যায়াম করবেন তখন মনের একাগ্রতাকে কাজে লাগাতে হবে। কোন কারণে শরীরের মাংসপেশীকে শক্ত করার চেষ্টা করবেন না। শক্ত করলে সব বিষয়টা কঠিন হয়ে উঠবে। যখন ব্যায়ামে অংশ নেবেন তখন দেহের প্রতিটি মাংসপেশী যেন স্বাভাবিক থাকে, আপনি যেন স্বাচ্ছন্দ বোধ করেন, পেশীতে যেন টান না পড়ে। দ্বিতীয়তঃ, কিছুক্ষণ ব্যায়াম করার পর প্রতি ক্ষেত্রে আপনাকে বিশ্রাম নিতে হবে। তারপর শুরু করবেন। তৃতীয়তঃ, প্রতিটি ব্যায়ামের সময় শরীর এবং স্বর প্রয়োজনের গতিপ্রকৃতি অর্থাৎ প্রক্রিয়া ঠিক মত হোচ্ছে কি না তা গভীর মনোযোগের সঙ্গে লক্ষ্য রাখতে হবে।

প্রাথমিকভাবে স্বর সাধনা সম্পর্কে কিছু বলা হলো। তবে এ বিষয়ে লিখে শেখাব চেয়ে—পড়ে শেখার চেয়ে—চোখে দেখে শেখা খুবই প্রয়োজন। কিন্তু চোখে দেখে শেখার জায়গা এদেশে কোথায়? সুতরাং সংক্ষিপ্ত হলেও দুধের সাধ ঘোলে মেটাতে হোচ্ছে।

এখন স্বরক্ষেপণের রীতি সম্পর্কে সামান্য কিছু আলোচনায় বসা যাক। বায়ু স্বরযন্ত্রের (vocal cord) সংস্পর্শে এসে শব্দের সৃষ্টি করে। এই শব্দের প্রকাশ ঘটে মুখ এবং নাক দিয়ে এবং কখনো একসঙ্গে মুখ এবং নাকের মধ্য দিয়ে। মুলতঃ ঠোঁট, জিভ মুখের নরম অংশ। ছন্দসৃষ্টির কাজ এই ঠোঁট ও জিভের সংকোচন, সংঘর্ষণের ফলে ঘটে থাকে। নাসিকা গহ্বরও ছন্দসৃষ্টির অনেক সাহায্য করে। এছাড়া তালু, দাঁত এবং তালুর শেষে অর্থাৎ মুখের ভেতর ওপর ভাগের পেছন দিকে নরম অংশও শব্দসুষমা বাড়াতে সহায়কের ভূমিকা নেয়।

জিভ এবং ঠোঁটের ব্যায়ামের সাহায্যে তাদেরকে নমনীয় করতে হবে। দাঁত, তালু শক্ত কাজেই তাদেরকে নমনীয় করার প্রশ্নই উঠছে না। তবে দাঁত শক্ত হলেও দাঁতের পাটিকে ওপরে, নিচে এবং পাশে সরিয়ে কিছু ব্যায়াম করা যেতে পারে।

যে কোন অভিনেতার পক্ষে তার মুখ, নাক থেকে শুরু ক'রে ঠোঁট, চিবুক পর্যন্ত সমস্ত জায়গাটিকে নমনীয় রাখতে হবে। নমনীয় করার সহজ রীতি এই রকম।—

১। ধরুন 'অ' শব্দটা যথাসম্ভব মুখ সংকচন ক'রে তারপর ছড়িয়ে উচ্চারণ করুন। শব্দের পর্দাও সরু থেকে মোটা করতে হবে ক্রমান্বয়ে।

২। এরপর ক্রমান্বয়ে বড় ক'রে স্থির হয়ে বসে, দাঁড়িয়ে, শুয়ে উচ্চারণ করুন।

অ— আ — ই—ও

৩। ক্রমান্বয়ে ওপরের শব্দগুলি নিম্ন থেকে উচ্চ পর্দায় ওঠান একপেট দম নিয়ে। যেমন—

অ>অ>অ>অ

৪। একইভাবে উচ্চ থেকে নিম্ন পর্দায় নামান। যেমন—

ই<ই<ই<ই

মনে রাখবেন, কোন কারণে দম থামাবেন না—নিজের কানকে বিশ্বাস করবেন—স্বরক্ষেপণের সময় স্বর ওঠা-নামা করছে কিনা লক্ষ্য রাখবেন। একই স্বরের সঙ্গে অন্য ধরণের স্বর এসে যুক্ত হোচ্ছে কিনা তা লক্ষ্য রাখতে হবে।

৫। যে কোন একটি স্বর কণ্ঠে একই পর্দায় ধরে রাখুন। উচু-নিচু যেন না হয় তার দিকে লক্ষ্য রাখবেন।

৬। একই পর্দায় স্বরক্ষেপণ করার সময় আলাদাভাবে নিশ্বাস না নিয়ে শব্দের ওপর শ্বাসাঘাত করুন।

৭। সরু থেকে শুরু করে একই দমে উচ্চ পর্দায় স্বর তুলে আবার সরুতে মিলিয়ে দিন।

৮। বিভিন্ন শব্দকে ঠোঁটের (মুখ) বিভিন্ন অংশ দিয়ে প্রক্ষেপ করার চেষ্টা করুন। এখানে মুখের তিন অংশের কথা বলতে চাইছি। যেমন—

মুখ

ডান দিক	সামনের অংশ	বাম দিক

৯। এরপর একটু আত্মস্থ হয়ে মুখের ওপরের ঠোঁঠের অংশ বিভিন্ন দিকে সংকলন, ওঠা, নামা অর্থাৎ বিকৃত করার অভ্যাস করুন মুখের ওপরের নীচের অংশকে নমনীয় করার জন্যে। সঙ্গে নাককেও সংগী করতে পারেন। অবিশ্যি না করলেও আপনার অজান্তে নাকও আপনার ব্যায়ামের সঙ্গে অংশ নেবে।

১০। বিভিন্ন ধরণের মানুষের কথাবার্তা গভীর মনোযোগ সহকারে লক্ষ্য

করুন। লক্ষ্য করুন এবং মনে রাখুন কোন্ মানুষটি কিভাবে কথা বলছে, কোথায় জোর দিচ্ছে, উঁচু-নিচু পর্দায় শব্দকে ওঠাচ্ছে-নামাচ্ছে এবং কোথায় কতটুকু থামছে। আপনার অনুশীলনের সময় কান আপনার পরম বন্ধুর মতো কাজ করবে। যার কণ্ঠস্বর ভাল নয় তার কথাও শুনুন। বিচার করুন কোথায় তার ঘাটতি আছে—বা বচনভঙ্গি কি কারণে নিষ্প্রাণ হয়ে উঠছে।

১১। দুই নাক দিয়ে মুখ বন্ধ রেখে সুর ক'রে শব্দক্ষেপণ করা। কখনো এক নাক বন্ধ ক'রে অপর নাক দিয়ে এবং অপর নাক বন্ধ ক'রে অন্য নাক দিয়ে।

মোটামুটিভাবে নিশ্বাস-প্রশ্বাসের ব্যায়ামের জন্যে যে রীতিনীতির কথা উল্লেখ করেছি, স্বরক্ষেপণের ক্ষেত্রেও সেই একই নিয়ম প্রযুক্ত করতে পারেন শুধু স্বরক্ষেপণের সময় স্বরযুক্ত হবে প্রশ্বাস ছাড়ার সময়।

কণ্ঠস্বরের দিক থেকে শিল্পীর ছাড়পত্র পেতে গেলে অনুশীলন পর্বে যাবার সময় আপনাকে লক্ষ্য রাখতে হবে আপনি অন্য অভিনেতা বা বিশেষ মানুষের দ্বারা প্রভাবিত কিনা। কথা বলার সময় ই, এ্যা, হুঁ, আচ্ছা ইত্যাদি জাতীয় কোন মুদ্রাদোষ আছে কি না। কথা বলার সময় কোন কৃত্রিম অনুকরণে প্রবৃত্ত না হয়ে স্বাভাবিকভাবেই স্বরসাধনা করলে ভাল—তাতে মৌলিকতা থাকবে। অনেক সময় অনেকে প্রখ্যাত অভিনেতাদের কণ্ঠস্বর নকল এমনকি বাচনভঙ্গি পর্যন্ত নকল করার চেষ্টা করেন অনেক পরিশ্রম ক'রে। তাতে আপনার পরিশ্রম পণ্ড হবে—আপনার নিজস্বতা খুইয়ে আপনি তখন অপরের মুখোস পরে চলবেন।

আবেগ ও প্রকাশ (Emotion and Expression) : অভিনয় শিল্পীর আত্মগত দিকের স্ফুরণ নির্ভর করে একজন মানুষের আবেগ কতটা আছে এবং কতটা ভালভাবে সেই আবেগকে প্রকাশ করতে পারেন তার ওপর।

অভিনেতার কণ্ঠস্বর দিয়ে অভিনয়ের প্রাথমিক কাজ সারা যেতে পারে। কণ্ঠ ভাল হোক কি মন্দ হোক তা যেমন বিচার্য ঠিক সেই রকম সেই কণ্ঠস্বরের প্রকাশে কতটা আবেগ আছে সেটাও বিচার্য—শুধু বেপরোয়া আবেগ প্রকাশই বিচার্য হতে পারে না—কতটা যুক্তিপূর্ণ এবং বাস্তব হয়েছে তাও বিচার করতে হবে। ভাল কথা বলাটাও একটা শিল্প, কিন্তু ভাল ভাবনাকে ভাবের সাহায্যে ভাষায় ব্যক্ত করতে পারলে তা' উচ্চ পর্যায়ের শিল্প হিসাবে বিবেচ্য হতে বাধা থাকে না।

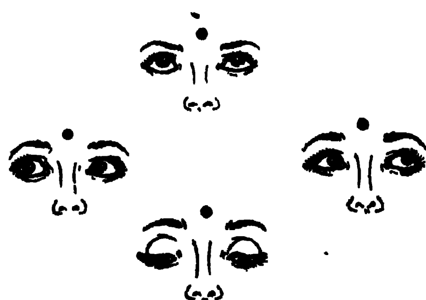
আমাদের রসশাস্ত্রে মোট আটটি স্থায়ী ভাবের কথা বলা হয়েছে। যেমন, রতি, হাস, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা ও বিস্ময়। কেউ কেউ আবার নবরস হিসেবে 'শম'কে স্বীকার ক'রে নিয়েছেন। মোট কথা একটা মানুষের মনে যে যে ভাবগুলো জাগরিত হয়—সে নয় হোক আর আট হোক অথবা নয়-আটের সঙ্গে রসশাস্ত্রের তেত্রিশটা সঞ্চারীভাবের সমন্বয়ে হোক—একক বা যৌগিক সেই সব ভাবকে আপনি নিয়মিত অভ্যাসের মধ্য দিয়ে তার প্রকাশ ঘটাবেন বাস্তবে। আবেগকে উদ্দীপিত করার জন্ত রোজ অনুশীলন করতে হবে এবং নিষ্ঠার সঙ্গে করতে হবে।

প্রথমে এক-একটি ভাবকে নিজের মনে ভাষার সাহায্যে চিন্তা ক'রে পরিস্থিতি ভেবে ছোট ছোট সংলাপের সাহায্যে ব্যক্ত করুন।

দ্বিতীয়, প্রত্যেক ভাবকে আলাদা আলাদা ক'রে শুধু শরীরের ছন্দের মধ্য দিয়ে নিঃশব্দে অর্থাৎ ভাষাহীন অবস্থায় প্রকাশ করুন।

তৃতীয়, যে কোন একটা শব্দ নিয়ে মনের ভাবের প্রকাশ ঘটাতে চেষ্টা করুন। ধরুন একটি শব্দ 'উ' বা 'আ'। আপনি প্রচণ্ড রেগে গেছেন এই ভাবটা 'উ' শব্দের মধ্য দিয়ে প্রকাশ করুন, আপনি দুঃখ পেয়েছেন ভাবটা 'আ' শব্দের মধ্য দিয়ে প্রকাশ করুন। প্রতিটি ক্ষেত্রে ভাবের প্রকাশের সময় আয়না সামনে রেখে লক্ষ্য করুন কোন্ ভাবে মুখের কোন্ অংশ পরিবর্তিত হোচ্ছে এবং কেমনভাবে পরিবর্তিত হোচ্ছে।

চতুর্থ, চোখ এবং ভ্রূর জন্যে ব্যায়াম করুন। চোখ খোলা রেখে চোখের মনি বাঁ থেকে ডান, উপর-নীচ, কোণাকুণি, গোল হয়ে ঘোরান। এক ভ্রূ ঠিক রেখে অন্য ভ্রূ ওঠান নামান। ঠিক এইভাবে লক্ষ্য করুন।



(২৪নং ছবি)

এ ছাড়া, বড় বড় অভিনেতাদের অভিনয় দেখুন। বাস্তবের মানুষের বিভিন্ন পরিস্থিতিতে বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গিতে মানুষকে দেখার অভ্যাস করুন। স্মৃতিতে সঞ্চয় ক'রে রাখুন সেই ঘটনা এবং ছবিকে পরবর্তীকালে প্রয়োজনমত আপনি মঞ্চের ওপর তার প্রকাশ ঘটাবেন।

বর্তমানে যে নিয়মিত গ্রুপ থিয়েটারের অভিনয় দেখি তাদের অনেকের অভিনয়ে দেখা গেছে—প্রয়োজনের অতিরিক্ত আবেগ ব্যবহার আবার কোথাও দেখা গেছে প্রয়োজনের তুলনায় আবেগ কম হয়ে গেছে। ঐ যে চলিত কথায় ব'লে থাকি—অভিনয়টায় লাইফ নেই—আড়ষ্ট—অতটা কাঁদলো কেন ইত্যাদি। এগুলো হোচ্ছে মাত্রাহীন আবেগ প্রয়োগের লক্ষণ। এক জায়গায় হয়তো একটা পরিস্থিতিতে কেউ কান্নায় ফেটে পড়বে, কিছু পরেই অন্য একটি চরিত্র হয়তো গুরুত্বপূর্ণ কথা বলবেন কিন্তু কান্না এমনি হলো যে কান্নার রোল হয়তো চললো বেশ কিছুক্ষণ, ইতিমধ্যে অন্য শিল্পী তাঁর গুরুত্বপূর্ণ বাকী সংলাপটি শেষ করেছেন। সুতরাং বাস্তবের কান্না আর মঞ্চের কান্না এক নয়। বাস্তবে মাত্রাহীন কান্না হতে পারে—মঞ্চে মাত্রা বজায় রেখে কাঁদতে হবে। কারণ আপনি শিল্প সৃষ্টি করেছেন।

এমনও দেখা গেছে—নাটক জমে উঠেছে, দর্শক নিচ্ছেও, ভাল পরিস্থিতি গম্ভীর-গুরুত্বপূর্ণ—এমন একটি চলমান দৃশ্যের মধ্যে একটি চরিত্র কান্নার প্রকাশ ঘটাতে গিয়ে এমন জোরে আবেগে বিভোর হয়ে কেঁদে উঠলেন যাতে ক'রে দর্শক হেসে উঠলো। আপনি ভাবলেন—দর্শক অবুঝ। কিন্তু বাস্তব সেকথা বলবে না। আপনার পরিমিতি বোধের অভাবের জন্যে গোটা সিন্‌টা নষ্ট হ'ল। সংলাপ, আবেগ এবং তার প্রকাশ পরিমিতির অনুযায়ী হওয়া বাঞ্ছনীয়।

আবেগ এবং প্রকাশের নিয়মিত অনুশীলন করার বিষয়ে এ-যুগের অন্যতম নাট্যশিক্ষক স্তানিস্লাভস্কির কথা কিছু বলবো। এছাড়া অন্যদের কথাও নিজের মত ক'রে বলবো।

আবেগগ্রহণ এবং শরীরের মধ্য দিয়ে উন্মোচনের জন্যে শুধু চোখের ব্যায়াম করলে হবে না। আপনার পঞ্চ ইন্দ্রিয়ের প্রতিটি ইন্দ্রিয়কে সচল এবং সক্রিয় ক'রে তুলতে হবে। আর সক্রিয় ও সচল করার আগে আপনার কল্পনা-শক্তিকে বাড়াতে হবে। অভিনয়ের সঙ্গে অনুভবের একটা আত্মিক যোগ আছে। আপনি আপনার কল্পনাশক্তিকে সম্প্রসারিত করতে পারেন গভীর

অনুভূতি-শক্তির সাহায্যে আর এই অনুভূতি-শক্তির উৎস হোচ্ছে মনোযোগ।

কল্পনা অর্থে আবোল-তাবোল চিন্তা নয়—যে বস্তুকে আপনি রূপ দিতে যাবেন সেই বস্তুর রূপকে আরো সম্প্রসারিত ক'রে আপনি আপনার ভাব-জগতে যা ছবি আঁকবেন তাই হলো কল্পনা। বাস্তবে নাটকে-বর্ণিত চরিত্রে যা আছে তাকে ব্যক্ত করলে অনুকরণ হবে—এমন কি পরিচালক যা বলতে চাইবেন তা হুবহু ছোকে দিলে যথার্থ অভিনেতার কাজ হবে না। আপনি নাট্যকার পরিচালককে আরো কয়েক ধাপ ছাড়িয়ে নিজের প্রতিভার সুষমা মিশিয়ে সেই চরিত্রকে নোতুন ছন্দে, নোতুন রূপে রূপায়িত করবেন। আর তা' করা সম্ভব একমাত্র তাঁর পক্ষেই যিনি নিজের কল্পনা-শক্তিকে সুদূরপ্রসারী করতে পারেন।

কল্পনা, মনোযোগ এবং অনুভব একজন শিল্পীর নিজস্ব মূল্যবান সম্পত্তি।

অভিনয় এবং নাটকের সমস্ত বস্তু এই পৃথিবীর বাস্তব জগৎ থেকে সংগ্রহ করতে হবে—আপনার দুটি শাদা চোখ ছাড়া মনের ভেতরের চোখ দিয়ে জগতকে বা বস্তুকে দেখার দৃষ্টিশক্তি বাড়াতে হবে—ইংরাজীতে যাকে বলে Power of observation। বস্তু, মানব-চরিত্র, চলমান জগতের হাজার হাজার ঘটনা গভীর মনোযোগ দিয়ে বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গির সাহায্যে দেখতে হবে। পরে সেইসব দেখা জিনিস, চরিত্র, ঘটনাকে নিজের মনের মধ্যে এনে অনুভব করতে হবে। ভবিষ্যতে প্রয়োজনমত সেইসব স্মৃতির আড়ালে ঢাকা পড়া ঘটনা চরিত্রকে পুনঃপ্রকাশ (Reproduce) করতে হবে। বিভিন্ন জায়গায় গিয়ে গন্ধ শুঁকুন, চোখ বুজে জগৎ ব্রহ্মাণ্ডের শত সহস্র শব্দ অনুভব করুন ইত্যাদি ভাবে সর্ব-ইন্দ্রিয়ের ব্যায়াম করুন রীতিমত এবং তা' করুন অনুভূতি নামক শক্তিকে সম্প্রসারিত করার জন্য। জীবন থেকে—জীবন দেখে জ্ঞান অর্জন করুন। এই সব না ক'রে যদি শুধু পরিচালকের আচরণকে নকল করতে যান, বাস্তবে দেখা মানুষের কার্যকলাপ, কথা বলা, মুখভঙ্গি নকল করতে যান তা হলে তা' ক্যারিকেচার হয়ে যাবে। নকল করতে গিয়ে প্রাণ দিতে হবে—আর তা' দিতে হবে আপনার নিজস্ব অনুভূতির সাহায্যে।

মনোযোগ বাড়ানোর জন্যে প্রথমে শুরু করুন যে কোন একটি বস্তুর দিকে দৃষ্টি নিবদ্ধ রেখে সেই বস্তুকে ভাবা, বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গিতে লক্ষ্য করা অথবা

একস্থানে দৃষ্টি রেখে অভিনয়ের অংশ বিশেষ নিজের মনের গভীরে আনা—কিংবা চরিত্রের গভীরে যাবার চেষ্টা করুন। অভিনয় শেখার সময় দর্শকসচেতন বা কারিগরি জ্ঞানের সচেতনতাকে প্রশ্রয় না দেওয়াই ভাল। আপনার অনুভূতি-শক্তির ব্যাপক সম্প্রসারণ ঘটলে আপনি নিজে নিজেই বুঝতে পারবেন বাস্তবতাকে, দর্শককে এবং অন্যান্য সংশ্লিষ্ট বস্তুকে।

আবেগ মনের মধ্যে ঠিকভাবে বাসা বাঁধলে তার প্রকাশের জন্তে কখনোই উৎকট কৃত্রিমতাকে আশ্রয় করতে হয় না।

অধিকাংশ অভিনয়ে দেখা যায় কোন জায়গায় আবেগের মাত্রা চড়া—সংলাপ নিষ্প্রাণ। কোন জায়গায় আবার আবেগ কম, expression উৎকট বা অস্বাভাবিক। আবার কোন জায়গায় আবেগ-সংলাপ ভাল কিন্তু expression অত্যন্ত নির্জীব। অর্থাৎ আবেগ, প্রকাশ এবং সংলাপের মধ্যে কোন ছন্দ বা সামঞ্জস্য ঘটেনি। সুতরাং নবীন অভিনেতা পরিচালকদের প্রথম থেকে এ বিষয়ে সর্তকহতে হবে। আবার দেখুন, আবেগ-সংলাপ ভাল, কিন্তু এমন জড়সড় হয়ে কাঠের মত দাড়ান, হাত রাখতে পকেট হাতড়ানোর যে কী জ্বালা—তা তো আমাদের প্রথম মঞ্চে আত্মপ্রকাশের সময় হাড়ে হাড়ে অনুভব করেছি। নয় কি?

দেখুন মশাই, সোজা কথা—আগে থেকে প্রস্তুত না হয়ে, অন্তের সঙ্গে সমঝোতা না ক'রে মঞ্চের ওপর দুম ক'রে প্যাঁচপোঁচ মেরে দুর্দাম প্রতিভাজাত কিছু জিনিস ঘটাতে যাবেন না—না বুঝে বা না বুঝিয়ে অকারণ হাততালি পাওয়ার মুহূর্ত থেকে বিরত হবার চেষ্টা করাই ভাল—যা করবেন তা' যেন জীবনধর্মী এবং মানবিক হয়। আর তা হতে গেলে অভিনয়ের সঙ্গে অনুভব (ফিলিং) যুক্ত করতেই হবে—এটা চ'ল সহজ রাস্তা—মঙ্গলের রাস্তা।

চলাফেরা ও অঙ্গসঞ্চালন : অভিনয় করতে গেলে প্রাথমিকভাবে যেমন সুস্থ একটা শরীর প্রয়োজন তেমনি প্রয়োজন দেহের প্রতিটি অংশকে নমনীয় (Flexible) করা। দেহের নমনীয়তা বলতে শুধু মাংসপেশী নয়, দেহের বিভিন্ন অংশের অর্থাৎ এক হাড় থেকে অন্য হাড়ের জোড়া লাগা অংশ পর্যন্ত প্রতি স্তরকে বোঝাবে। আড়ষ্ট হলে ভাল অভিনয় হয় না। দেহকে প্রয়োজনে স্বাভাবিকভাবে যে কোন পরিস্থিতিতে যে কোন দিকে ঘোরাতে ফেরাতে হবে।

মঞ্চে দেখা যায়—অভিনয় করার সময় এক হাত নির্জীব, অন্য হাত

কারণে অকারণে ওঠানাম করে। কেউ আবার সংলাপ বলতে গিয়ে ঘাড় উঁচু ক'রে কথা বলেন। অঙ্গসঞ্চালনক্রিয়া সংঘটিত হবে চরিত্রের ডাইমেনশান অনুযায়ী। অভিনয় করতে গিয়ে সংলাপ বলার সময় অযথা চলাফেরা করা—অন্য অভিনেতাদের আড়াল করা কোন কারণেই উচিত নয়।

যার শরীরের প্রতিটি অংশ নমনীয় তিনি তত সার্থকভাবে—সহজ পথে স্বাভাবিক অভিনয় করতে পারেন। বাস্তবে দেখা গেছে খুব গম্ভীর চরিত্র মঞ্চে উঠে রীতিমত ছটফট করছে, উল্টোদিক থেকে, খুব ছটফটে চরিত্রের লোক মঞ্চে উঠে মিইয়ে যায়। অঙ্গসঞ্চালন এবং চলাফেরা নিয়ে আরো কি কি অসুবিধার সৃষ্টি হয় দেখুন।

মঞ্চের ওপর আপনাকে হয়তো একটা ভারী সুটকেশ বয়ে নিয়ে যেতে হবে। কিন্তু বাস্তবে দেখা যাচ্ছে সুটকেশটি নিতান্তই হাল্কা। আপনি সুটকেশের ওজনকে স্বাভাবিক ধরে অভিনয় করতে লাগলেন। দর্শকরা জানেন আপনি ভারী জিনিস বহন করছেন। সেক্ষেত্রে অঙ্গসঞ্চালনক্রিয়া ঠিক রইল না। চলাফেরা এত অস্বাভাবিক যা ভারী জিনিস বহনের কিছুমাত্র সাক্ষ্য বহন করে না। এজন্যে আপনার অনুভূতিশক্তি যেমন ক্ষীণ বিবেচ্য হয়ে আপনি হাস্যাস্পদ হবেন, ভারী জিনিস বহন করতে গেলে জিনিসটা কি এবং কতটা ভারী তা' জেনে নিয়ে সেইভাবে অঙ্গসঞ্চালন এবং চলাফেরা করতে হবে।

আপনাকে বলা হলো আপনি UM-এ দাঁড়ান। আপনি up stage-এ গিয়ে গুলিয়ে ফেললেন ব্যাপারটা—তেমনিটি হলে চলবে না।

চরিত্রের নেচার, বয়েস অনুযায়ী আপনার শরীরের প্রতি অঙ্গ চলবে এবং প্রতি অঙ্গ নীরবে কথা বলবে। আপনাকে আশী বছরের বৃদ্ধ চরিত্র দেওয়া হ'ল। আপনি চব্বিশ বছরের ছেলের মতো হাঁটতে লাগলেন—কথা বললেন আশী বছরের মত বৃদ্ধের ভাঙা ভাঙা স্বরে। আশী বছরের চরিত্র হলেই যে কুঁজো হতে হবে তেমন কথা বলছি না। কতটা কুঁজো হবে তা নির্ভর করবে চরিত্রের গুণগত মানের ওপর। মঞ্চে হয়তো একই অর্থাৎ ঐ আশী বছরের বৃদ্ধের পার্ট করতে গিয়ে আপনার আচার-আচরণ আশী বছরের মত নিখুঁত করতে পারছেন—হয়তো কথাও বলছেন আশী বছরের মত। কিন্তু হস্তচালনায় দেখা যাচ্ছে আপনি যুবকের মত বলিষ্ঠ বাহু—আঙুলের দীপ্ত দৃঢ় প্রকাশ ঘটাচ্ছেন। সেখানে অভিনয় উচ্চাঙ্গের হলেও তা সম্পূর্ণ হলো না। তাই আপনার দেহটাকে কয়েকভাগে ভাগ ক'রে নিন। তারপর সেই ভাগ

অনুসারে আপনি প্রতিটি ক্ষেত্রে নিয়মিত অনুশীলন করুন। সেই অনুশীলনে আপনার কল্পনাশক্তি, অভিজ্ঞতা, মনোযোগ, অনুভূতির অনুপ্রবেশ ঘটান।

দেহের সমস্ত অংশগুলোকে মোট চার ভাগে ভাগ করা যাক—

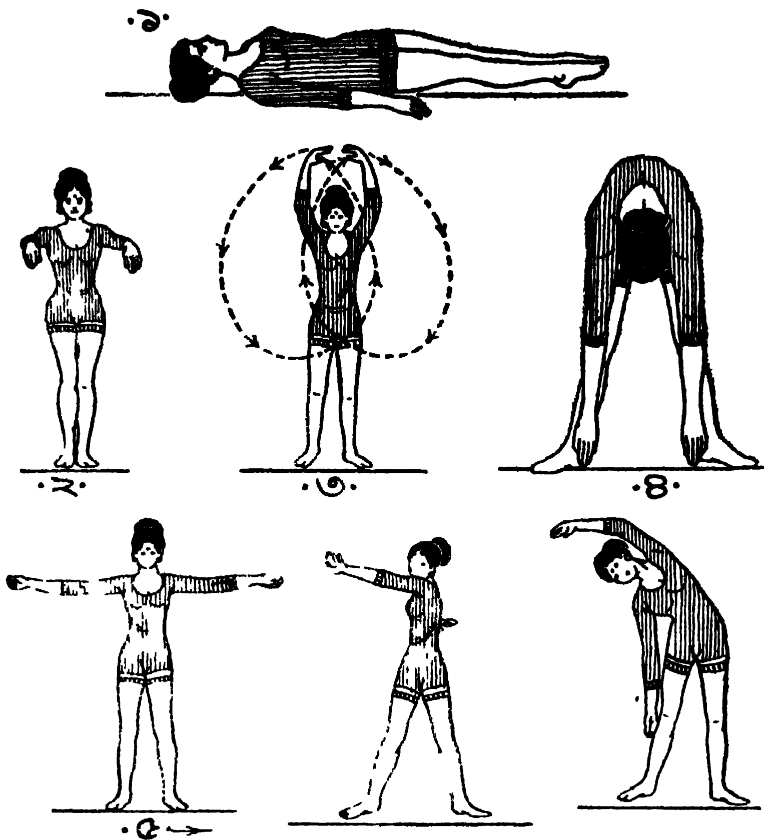
১। মাথা থেকে গলা পর্যন্ত।

২। কাঁধ থেকে কোমর পর্যন্ত।

৩। কোমর থেকে পায়ের তলা পর্যন্ত।

৪। শুধু হাত।

ওপরের প্রতিটি ক্ষেত্রে আপনাকে নিয়মিত ব্যায়াম করতে হবে। ব্যায়াম করার সময় মাংসপেশী বা হাড়ের জোয়েন্টে যেন অযথা চাপ না পড়ে তা' লক্ষ্য রাখতে হবে। তারপর যে চরিত্রে রূপ দিতে যাবেন সেই চরিত্রের আচার-আচরণ অনুযায়ী আপনি প্রতিটি ক্ষেত্রে সজাগ দৃষ্টি রাখবেন। একটা চরিত্র সৃষ্টি মানে শুধু মনের expression নয়—হাত, পা, গলা ইত্যাদি সবেরই ছন্দোময় অভিব্যক্তি ঘটাতে হবে। ওপরের বিভাজন অনুযায়ী শরীরকে এবং শরীরের বিভিন্ন অংশকে নমনীয় রাখতে হবে—প্রয়োজনে যে কোন মুহূর্তে আপনি আপনার শরীরযন্ত্রকে শিল্প সৃষ্টির জন্য যে কোন রূপে সহজেই ব্যবহার করতে পারবেন। এক কথায়, আপনার শরীরকে আপনার বুদ্ধি এবং মনের আয়ত্তের মধ্যে রাখুন। ছোট ছোট ঘটনায় সাহায্যে চলা-ফেরা থেকে ওঠা-বসা-শোয়া—যত রকমে সম্ভব তা' অভ্যাস করুন। খালি হাতে, অভিনয় শেখার জন্যে যে প্রয়োজনীয় ব্যায়াম তা' পরপৃষ্ঠার ছবির সাহায্য নিয়েও করতে পারেন।



(২৫নং ছবি)

তারপর বস্তু বা প্রপাটি নিয়ে অঙ্গসঞ্চালন, চলাফেরা করুন। যেমন এক গ্লাস জল টেবিল থেকে তুলে নিয়ে পান করা। এই ব্যাপারটায় কতগুলো ভাগ আছে দেখুন। প্রথমতঃ, হাত দিয়ে গ্লাস ধরা। দ্বিতীয়তঃ, মুখের কাছে আনা। তৃতীয়তঃ, জলপান করা। চতুর্থতঃ, পান-শেষে স্বস্থানে গ্লাসটিকে রাখা। বয়েস এবং ব্যক্তি-চরিত্রের রুচি, ক্ষমতা অনুযায়ী প্রত্যেকটি action নিখুঁত হওয়া চাই।

মঞ্চে দাঁড়িয়ে আপনার মনে প্রশ্ন আনতে হবে—আপনি কোথায়, আপনি কখন, আপনি কেন? এই তিন প্রশ্নের যথাযথ ব্যাখ্যা সহ উত্তরের ওপরে নির্ভর করবে আপনি যে চরিত্রে অভিনয় করতে যাচ্ছেন তার সার্থক

রূপায়ন। জলপান করার সময় আপনি মনে রাখবেন—আপনি কে, কোথায়, কেন এবং কি খাচ্ছেন, কিভাবে খাচ্ছেন, কেন খাচ্ছেন।

ধরুন, একটি দৃশ্যে সিগারেট খাওয়ার কথা উল্লেখ আছে। এই সিগারেট আঙুলে নেওয়ার মধ্যে আপনার চরিত্রের গুণাগুণ ও মান নির্ভর করবে—সিগারেট ধারানো এবং টানার মধ্যেও। একজন ভাবুক সাহিত্যিক যেভাবে সিগারেট আঙুলে ধরবে—একজন গ্রামের সরল মানুষ কিংবা গুণ্ডা ঠিক সেইভাবে সিগারেট ধরাবে না, আঙুলে নেবে না। চরিত্রের উপাদানের নিখুঁত ব্যাখ্যা করতে গিয়ে আপনাকে বাস্তবতার সঙ্গে সম্পৃক্ত হয়ে প্রতিটি আচরণ সংঘটিত করতে হবে।

এছাড়া মঞ্চে যে প্রপাটি থাকবে তার সঙ্গে অভিনয় এবং অভিনেতা-অভিনেত্রীদের একটা যোগ সূত্র থাকে—শুধুমাত্র ভিজুয়াল কনসেপ্ট প্রতিভাত করার জন্য নয়। দৃশ্যে যা' আসবাব বা অন্যান্য জিনিস থাকবে তার সঙ্গে কোন্ চরিত্রের কতটুকু সম্পর্ক তাকে জানানোর জন্যে প্রপাটিকেও আপনার কাছে এনে, বা প্রপাটির কাছে গিয়ে তার সম্পর্কে ইংগিত ক'রে কিংবা তাকে ব্যবহার ক'রে তার অস্তিত্বকে প্রমাণিত করতে হবে এবং তা' প্রমাণিত করার জন্যে প্রত্যক্ষভাবে হোক আর অ-প্রত্যক্ষভাবে হোক বস্তুর সঙ্গে যোগসূত্র স্থাপন করতে হবে। অন্যদিক থেকে বলা যায়—যোগসূত্র স্থাপন করতে গেলে অংগ এবং মুভমেণ্ট সম্পর্কে সচেতন হতে হবে। এবিষয়ে আরো বিস্তারিত আলোচনা করা হবে কিছু পরে।

অংগরচনা ও সাজসজ্জা : বাস্তবে আপনি যা, মঞ্চে হয়তো আপনি ঠিক তার উল্টোটা। বাস্তবে আপনি সাধু, মঞ্চে চোর, বাস্তবে কেরানী মঞ্চে রাজা, বাস্তবে আপনার বয়স তিরিশ, মঞ্চে আপনি সত্তর। সুতরাং মঞ্চে আপনার চরিত্রের বয়েস, অবস্থা, প্রতিপত্তি ইত্যাদি অনুযায়ী চালচলন, কথা-বার্তা, আবেগ প্রকাশ ছাড়াও অংগরচনা ও সাজসজ্জার পরিবর্তন ঘটবে। যদিও এই পরিবর্তন ঘটানোর জন্যে অস্থায়ীভাবে মেক-আপ ম্যান আনা হয়ে থাকে। আবার অনেক গ্রুপে নিজেদের মেক-আপ নিজেরাই সেরে নেন।

পরিচালক হিসেবে মেক-আপ সম্পর্কে আপনার সাধারণ জ্ঞান থাকলে আপনি শিল্পীদের তালিম দিতে পারবেন, অথবা অন্যে কি ভাবে করছে, কোথায় ভুল হোচ্ছে তা' হাতেনাতে দেখাতে পারবেন—আপনার কাছে বিষয়টা পরিষ্কার থাকলে কেউ ফাঁকি দিতে পারবে না—এই আর কি।

সাদা চোখে একজন মানুষকে আমরা যে রঙে বাস্তব জগতে দেখি—কিন্তু সেই ব্যক্তিকে পাদপ্রদীপের আলোকে ঠিক সেইভাবে দেখতে চাই না—দেখলেও ভাল লাগে না। এমনিতে যাকে দেখতে ভাল বা কোন একটা চরিত্রের সঙ্গে হুবহু মিল আছে তাকেও মঞ্চে তুলতে গেলে কিছুটা মেক-আপ করতে হয়। তাকে 'স্ট্রেট মেক-আপ' বলে। চোখটা পেন্সিল দিয়ে ঘন করা—অল্প একটু ফাউনডেশন বা পাউডার দেওয়া ইত্যাদি।

এই ফাউনডেশন ঠিক করা নির্ভর করবে চরিত্রের প্রকৃতি, বাস্তবে তার মুখ এবং দেহের চামড়ার গঠনের ওপর। নাটকের চরিত্রের প্রকৃতি এবং চামড়ার প্রকৃতির ওপর নির্ভর ক'রে আপনাকে ঠিক করতে হবে আপনি কি এবং কোন্ রঙের ফাউনডেশন ব্যবহার করবেন। বিভিন্ন কোম্পানীর মেক-আপের নম্বর বিভিন্ন ধরনের—তাদের ব্যবহারবিধিও ভিন্ন প্রকারের। সুতরাং আপনাকে বিভিন্ন কোম্পানীর মেক-আপ-এর নম্বর, ব্যবহারবিধি এবং Complexion (গায়ের রঙ) অনুযায়ী ফাউনডেশন কলার ব্যবহার করতে হবে।

তাহলে ফাউনডেশনের ব্যবহার প্রথমে তারপর চোখ-ভ্রূ ঠিক করা—তারপর মুখমণ্ডলের গঠন এবং বয়েস, চরিত্রানুযায়ী লাইট এবং শেড ব্যবহার-রীতি আয়ত্ব করা। এছাড়া হাই লাইট ব্যবহার-পদ্ধতি জানতে হবে।

মুখ লম্বা করার জন্যে কোথা কতটা শেড এবং হাই লাইট করতে হবে এবং থেঁদা নাককে উঁচু নাক করা, পাতলা ঠোঁটকে মোটা ঠোঁটে পরিণত করার কায়দা শিখতে হবে। এ বিষয়গুলো চোখে দেখে এবং হাতে-কলমে কাজ না করলে ঠিক বোঝানো যাবে না। এ বিষয়ে পরের অধ্যায়ে আরো আলোচনা করার ইচ্ছা রইল।

এর পরে চুল এবং ক্রেপওয়ার্ক। বিভিন্ন ধরনের উইগের ব্যবহার। অনেক সময় দেখা গেছে অনভিজ্ঞের দলে পড়ে মুখ শাদা আর কপাল লাল রঙে ভর্তি হয়। গোঁফ কাল—মাথায় গাদাখানেক জিংক-অকসাইড দিয়ে কোন এক ছোকরা বৃদ্ধ হবার চেষ্টা করেছেন অথচ মুখে কোন শেড নেই। মুখের মধ্যে পুরোপুরি যৌবনের ছাপ কিন্তু চুলে দেখা যায় আশি বছরের কাছাকাছি। এই রকম অসংগতি হামেশাই চোখে পড়ে—এ থেকে মুক্তি পেতে গেলে আরো পড়াশোনা এবং ব্যাপকভাবে ব্যবহারিকগত দিক থেকে তালিম নিতে হবে।

এর পরে সাজসজ্জা। সাজসজ্জার অসংগতিতো ভুরিভুরি। মধ্যযুগের

নাটক করতে গিয়ে চিনেবাজারের চামড়ার জুতো পরে মঞ্চে উঠতে দেখা যায়। প্রাচীন যুগের নাটকে সুতোর কাপড়ের ব্যবহার করতে দেখা গেছে। গরীব মাস্টার দামী-কাজ-করা পাঞ্জাবী ম্যায় গিলে-করা এবং সন্ত-পাট-ভাঙা কাপড় পরেছেন। অথচ দারিদ্র্যের কথা বলছেন, টি.বি. হয়েছে, স্ত্রী মারা যাচ্ছে, খেতে পাচ্ছেন না—কিন্তু সাজপোশাকের সঙ্গে সোনার বোতামটি যথাযথ আছে আর মুখে এমন চাকচিক্য যাতে বোঝাই যায় না ভদ্রলোক অনেক দিন খাননি. দাড়িও কামানো—মানে একটা অসম্ভব ব্যাপার আর কি। কাজেই এই সব অসম্ভব ক্রিয়াকর্ম থেকে দূরে থাকার জন্যে আপনার কঠিন ব্যক্তিত্ব দিয়ে অনেক কিছু জেনে এবং জানিয়ে এবং জানানোর ফল পেয়ে তবেই আপনি কাজে নামবেন। কিন্তু সবার আগে—অন্যে জানার আগে—আপনাকে জানতে হবে অনেক বেশী।

কোন্ চরিত্র কি পরবে—জামা থেকে আরম্ভ ক'রে ধুতি, প্যাণ্ট এবং জুতো পর্যন্ত—তার ডিজাইন আপনাকেই তৈরী করতে হবে। এমন কি একটি লোককে সাজাবার জন্যে বোতাম কি হবে, হাতে ঘড়ি থাকবে কিনা ইত্যাদি প্রত্যেকটি বিষয়ে খুঁটিনাটি ভাবনা করার দায়িত্ব আপনারই।

মঞ্চের ওপর যাবার আগে মেক-আপ থেকে শুরু ক'রে সাজপোশাক এবং অন্যান্য প্রয়োজনীয় জিনিস সম্পর্কে আপনি খুশী হলে তবেই শিল্পী মঞ্চে যেতে পারবেন; এক কথায় চরিত্রানুগত অঙ্গরচনা এবং সাজাপোশাক না হলে আপনার শিল্পী যত ভাল অভিনয় করুন না কেন ঠিক ততটা বেশী দর্শকমনে দাগ কাটতে পারবে না।

সপ্তম পাঠ

ব্যবহারিক দিক বিশ্লেষণ

অভিনয় প্রসংগে প্রাথমিকভাবে কিছু আলোচনা করা গেল। ভাল পরিচালক হতে গেলে অভিনয় সম্পর্কে কিছু-না-কিছু জান্তেই হয়। আমাদের দেশে ভাল পরিচালককে অধিকাংশ ক্ষেত্রে ভাল অভিনেতারূপে দেখতেই অভ্যস্ত। কিন্তু শুধু ভাল অভিনেতা যে ভাল পরিচালক হতে পারে তার কোন মানে নেই আবার ভাল পরিচালক হতে গেলে যে ভাল অভিনেতা হতে হবে এরজন্যেও চুল-চেরা বাঁধাধরা কোন নিয়ম নেই। যেহেতু আমাদের দেশে বড় অভিনেতারা পরিচালনার দায়িত্ব বেশীর ভাগ ক্ষেত্রে গ্রহণ করেন সেই কারণে অভিনয় সম্পর্কে খানিকটা আলোকপাত করা গেল। অভিনয় প্রসংগে বিস্তারিতভাবে আলোচনা করা হবে আলাদা পুস্তকে—সেখানে থাকবে ব্যবহারিক দিকের বিস্তারিত আলোচনা—তাত্ত্বিক আলোচনা—সব কিছুই।

যাই হোক, শিল্পী নির্বাচন পর্ব শেষ করার পর আপনাকে ব্যবহারিক ক্ষেত্রে নামতে হবে। মোটামুটিভাবে নোতুন হোক, পুরোনো হোক, অভিজ্ঞ হোক, কি অনভিজ্ঞ হোক—আপনি আপনার প্রয়োজনার জন্যে প্রাথমিকভাবে কিছু শিল্পী নির্বাচন করবেন। তারপর আপনার যা কাজ তা হলো—

প্রথমতঃ, মহলার জন্য সময় নির্ধারণ করা এবং মহলার খসড়া প্রস্তুত করা।

দ্বিতীয়তঃ, মহলা চলার সময় আপনার দায়দায়িত্ব নির্ধারণ করা।

তৃতীয়তঃ, অভিনয় চলার সময় আপনার দায়িত্ব বা কাজ।

চতুর্থতঃ, অভিনয়ের শেষে আপনার দায়িত্ব এবং কাজ।

প্রথমে—মহলা শুরু করার আগে—মহলা শুরু করার জন্যে—আপনার

নিজস্ব প্ল্যানিং ঠিক ক'রে নিতে হবে। এই প্ল্যানিং আবার শুধু আপনার মাথা অর্থাৎ চিন্তার জগতের একান্ত ব্যক্তিগত সম্পত্তি হলে চলবে না। কারণ চিন্তার জগতে কোন স্থিতাবস্থা নেই—ভালমন্দ শ্লথ দ্রুত চিন্তার জটিল ঢেউয়ে আপনি বিভ্রান্ত হয়ে পড়তে পারেন। তাই আপনার চিন্তার ফলশ্রুতি তথা আপনার গোটা প্ল্যানিংকে কাগজে-কলমে লিপিবদ্ধ ক'রে রাখতে হবে—গোটা বিষয়টা কাগজে-কলমে লিপিবদ্ধ করাটাই হোচ্ছে 'প্রম্পট্ কপি তৈরী' করা।

একটি নাটক প্রযোজনা করার জন্যে বেশ কয়েক মাস যা চিন্তাভাবনা করলেন তার বাস্তব এবং চূড়ান্ত রেকর্ড হোচ্ছে ঐ প্রম্পট্ কপি। এই প্রম্পট্ কপি অভিনেতাদের জন্যে আকারে ছোট হতে পারে—পরিচালকদের জন্যে তা অবশ্যই ব্যাপক এবং বিশাল হবে। এই জন্যে একে বলা হয় 'মাস্টার প্রম্পট্ কপি'। বিদেশে এই 'মাস্টার প্রম্পট কপির' খুব চল আছে। এদেশে কিছু সংস্থা ছাড়া বাকী সংস্থায় প্রম্পট্ কপি সম্পর্কে বা এই নিয়ে কোন কাজ করা তো দূরের কথা—প্রম্পট্ কপি নিয়ে ভাবনা-চিন্তা করা হয় কিনা তারও যথেষ্ট সন্দেহ আছে। এমন কি বড় দলেও এর প্রচলন সম্পর্কে আমার নিজের যথেষ্ট সন্দেহ আছে।

'মুখেন মারিতং জগৎ' এবং ইচ্ছাকৃত বেহিসেবী কার্যকলাপে এবং হুজুগে লিপ্ত হয়ে আমরা কাজ করতে উৎসাহী—এর ফল—অশিক্ষিত পটুত্বের রাজত্ব সম্প্রসারিত করা। বিজ্ঞান এগিয়েছে—এগুচ্ছে—বিজ্ঞানকে ঠেলে ফেলে দিয়ে কাজ করতে যাওয়া অর্থে অশিক্ষার প্রশ্রয় দেওয়া। সুতরাং আজকের থিয়েটার শিল্প হয়েও বিজ্ঞানকে উপেক্ষা করতে পারে না—পারে না বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গিকে উপেক্ষা করতে। তাই দিন যত যাবে নিয়ম তত বাড়বে—নাট্যশিল্পও জটিল হবে—গবেষণার কাজ এবং পটভূমিও প্রশস্ত হবে। তাই আমি মনে করি বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গিকে যথাসম্ভব কাজে লাগিয়ে নাট্যশিল্পের উন্নতিকে আরো বাস্তবায়িত ক'রে তুলতে হবে। নচেৎ পৃথিবীর অগ্রগতির তালের সঙ্গে আমাদেরকে শামুকের মত নরম দেহের চারপাশে মোটা খোলস এঁটে শম্বুক গতিতেই হাঁটতে হবে।

একটা নিয়মমাফিক প্রম্পট্ কপিতে মূল নাটক থেকে শুরু ক'রে তার প্রযোজনা রীতি, মঞ্চায়ন ইত্যাদি বিষয়ে বিশদভাবে ব্যাখ্যা করা থাকবে। এই প্রম্পট্ কপি অনেকটা দৃশ্যমান টেপ্ রেকর্ডারের মত কাজ করবে। একটা

প্রযোজনার গোটা বিষয়ের টুকিটাকি একজায়গায় লিপিবদ্ধ থাকার ফলে আপনি কাজ করার সময় নাজেহাল হবেন না—মাথা ঠিক রেখে কাজ করতে পারবেন—আপনার এবং আপনার দলের কর্মীদের মধ্যে নিয়মের বাঁধুনি আসবে। এ ছাড়া এই প্রম্পট্ কপি তৈরী করার ফলে আপনি প্রত্যক্ষভাবে কত রকমের সুবিধা লাভ করতে পারেন লক্ষ্য করুন।

প্রথমতঃ, কাজ করার সময় গোটা বিষয়টা শিল্পী, সহকারী, কর্মীদের কাছে প্রত্যক্ষ থাকে ব'লে সমস্ত বিষয়ে কর্মপন্থাটা সহজভাবে ব্যাখ্যা করতে পারেন। কার দায়িত্ব কতটুকু তা' সহজেই জেনে নিতে পারেন। এতে কেউ বিভ্রান্তির পাকেচক্রে পড়বে না।

দ্বিতীয় সুবিধা—কোন কারণে আপনি স্বদেশ ছেড়ে অন্য কোন দূর দেশে থাকলে অথচ নাট্য-প্রযোজনায় আপনার মানসিকতা থাকলে—ইচ্ছা থাকা সত্ত্বেও আপনি নাটক পরিচালনা করতে পারেন না। এই প্রম্পট্ কপি দূরকে নিকট করে। দূর দেশে যেখানেই থাকুন না কেন প্রম্পট্ কপির সাহায্যে দূর থেকে নাটক পরিচালনা করতে পারবেন। অর্থাৎ প্রত্যক্ষভাবে পরিচালনার কাজে অংশ না নিয়েও নাটক পরিচালনা করা যায়। তবে এরজন্যে উপযুক্ত সহযোগী থাকা প্রয়োজন—প্রম্পট্ কপি বোঝার মত, জানার মত জ্ঞান থাকা প্রয়োজন। আপনার সহকারীদের মধ্যে যদি সেই রকম জ্ঞানের বিস্তৃতি আপনি না ঘটাতে পারেন তা হলে প্রম্পট্ কপি তৈরী বা প্রম্পট্ কপি প্রবর্তনের বিষয়টা ভস্মে ঘি ঢালার মত হবে।

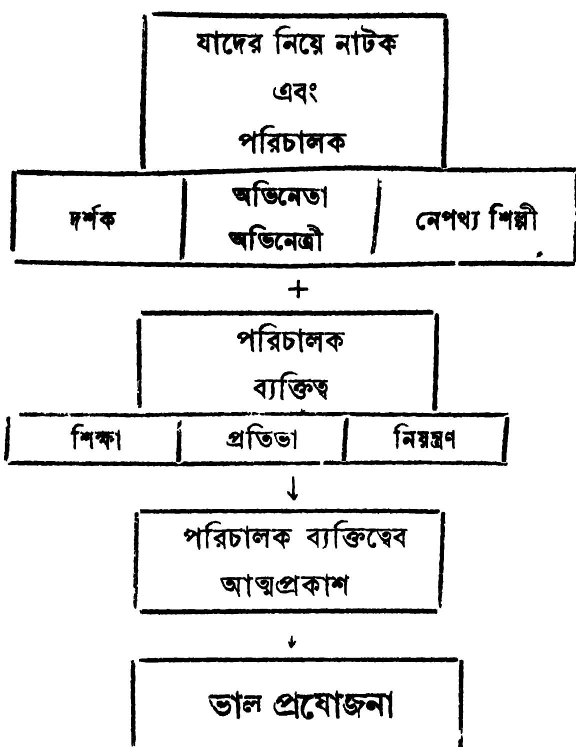
তৃতীয় সুবিধা হোচ্ছে—ঐতিহাসিকের দিক থেকে, এবং গুরুত্বপূর্ণও বটে। ফ্লিম বা টেলিভিসনে অভিনয়, পরিচালক কারুকৃতিকে দীর্ঘদিন বাঁচিয়ে রাখা যায় ফ্লিম এবং ভিডিওটেপের সাহায্যে—পরিচালকের মৃত্যুর পরও তাঁর সৃষ্টি বেঁচে থাকে অনন্তকাল। ফলে, যুগপরম্পরায় ফ্লিমের বা টেলিভিসনের উন্নতি, বিবর্তন ধারা সম্পর্কে প্রত্যক্ষ জ্ঞান অর্জন বাধারনা রাখা সম্ভব। কিন্তু মঞ্চাভিনয় শিল্প তাৎক্ষণিকতা দোষে দুষ্ট। পরিচালকের গুণাগুণ, শিল্পীর অভিনয়ের মূল্যায়ন নাটক চলাকালীন সময়ের মধ্যে সীমাবদ্ধ। মঞ্চাভিনয় সম্পর্কে কোন ডক্যুমেনটেশন এদেশে রাখা এখনো পর্যন্ত সম্ভব হয়নি ব্যাপকভাবে। এইজন্যে এই শিল্পের আবেদন দীর্ঘস্থায়ী হতে পারে না। একমাত্র কিছু স্থিরচিত্র, প্রবন্ধ এবং অপরের মুখে কথা শুনে আমাদের গবেষণার কাজে লিপ্ত হতে হয়। কিন্তু যদি সুনির্দিষ্ট প্রম্পট্ কপি আপনি প্রস্তুত করতে পারেন তাহলে

আপনার কাজে যেমন সুবিধা হবে ঠিক তেমনি উপকৃত হবেন ভাবীকালের গবেষকরা। অভিনয় পরিচালনের বিবর্তনধারা সম্পর্কে জিজ্ঞাসুরা প্রত্যক্ষ জ্ঞান অর্জন করতে পারবেন। আজ যেমন অতীতের শিল্পী ও পরিচালকদের কর্মকাণ্ড সম্পর্কে কোন বাস্তব জ্ঞান বা তথ্য পেতে হলে অত্যন্ত বেগ পেতে হয়—ঠিক এই দিকটা ভেবে সামনের দিনের জন্যে আমরা যদি প্রতিটি গ্রুপ থিয়েটারে প্রম্পট্ কপি তৈরীর ব্যাপারে সক্রিয় ভূমিকা নিতে পারি তাহলে একটা বড় কাজ হবে ব'লেই আমার বিশ্বাস। এতে গবেষণা করার আগ্রহ বাড়বে। অতীত আমাদের কাছে অন্ধকারে থাকবে না। ভবিষ্যতে নব নব আবিষ্কারের জন্যে ভাবী শিল্পী এবং গবেষকরা অনুপ্রেরণা পাবে।

প্রম্পট্ কপি তৈরী করার যে ফর্মুলা বা নিয়ম তা যে শতকরা একশো ভাগ ঠিক এমন কথা বলবো না। কারণ, এটা অবিশ্যি ঠিক যে—নাটক পরিচালনার ব্যাপারটা পুরোপুরি ছক বেঁধে শেখা যায় না বা শেখানো যায় না। কেউ হয়তো—শিল্পী ঠিক ক'রে নেন আগে—পরে ঠিক করেন নাটক। আবার কেউ ঠিক করেন 'হল' আগে তারপর ঠিক করেন নাটক এবং শেষে শিল্পী। কিন্তু আমার বলার—সব ঠিক ক'রেই তবে একটা গোটা নাটক প্রযোজনা।

কিন্তু তার মধ্যে ভালর ভাল হোচ্ছে একটা সূত্র ঠিক রাখা। ছক বেঁধে কাজ করতে যেমন বাধা আছে তেমন সুবিধাও আছে। সুবিধা-অসুবিধার কথা এখন যাক। এটাই ঠিক—যে কোন কাজ করতে গেলে একটু ভেবেচিন্তে মোটামুটি একটা নিয়ম বেঁধে কাজ করলে, কাজের জটিলতা কমানো যায়—অকারণ সমস্যা থেকে উদ্ধার হওয়া যায়। এর পরেও যেখানে সূত্র ছাড়া কাজ হবে—এবং সেই কাজে সাফল্য এলে তা' হবে আপনার নিজস্ব প্রতিভার চূড়ান্ত প্রকাশ।

মহলায় যাবার আগে আপনি যে প্রম্পট্ কপি তৈরী করতে যাবেন—তারো আগে আপনি নিজের সম্পর্কে আর একবার ভেবে নিন। আপনি ব্যক্তি-জীবনে কি বা কেন—একথা বলছি না, আপনি পরিচালক হিসেবে কে বা কি? আমি একটা ছবি আঁকছি—দেখুন আমার ভাবনা আপনার পছন্দ হয় কি না।



এদেশের মাটীতে প্ল্যানিং কথাটা খুবই আপেক্ষিক। প্ল্যানিং এবং ফাইলের বন্যার চাপে আসল অস্তিত্ব নিশ্বাস-প্রশ্বাস বন্ধ হয়ে হাঁপিয়ে মরে।

বিদেশে প্ল্যানিং ক'রে কাজ করার অনেক সুযোগ-সুবিধা। প্রধানতঃ বিদেশে একটি থিয়েটার বা কোম্পানী নিজেদের প্রেক্ষাগৃহ অনুযায়ী কাজ করে এবং বেতনভুক শিল্পী ও কর্মীদের পুরো সময়ে কাজে নামানোর সুযোগ দেয়। সেখানে কর্মবিভাজন নীতিকে কার্যকরী করা হয় নীতিগতভাবে এবং যাঁরা স্ব স্ব ক্ষেত্রে কাজ করেন তাঁদের অনেক স্বাধীনতাও বর্তমান। অপরপক্ষে আমাদের দেশে পুরো ব্যাপারটা অস্থায়ী এবং পরনির্ভর। আপনি কোন একটা নির্দিষ্ট 'হল'কে কেন্দ্র ক'রে প্ল্যানিং করতে পারবেন না। হল-শোয়ের চেয়ে অনেক দল কল-শোয়ের ওপর বেশী নির্ভরশীল।

কল-শোয়ে অভিনয় স্থানের পরিবর্তন হয়—কোথায় কি ধরণের মঞ্চ পাবেন তার কোন ঠিক নেই। আবার স্থানভেদে দর্শক রুচিও ভিন্ন হতে পারে। একটা স্থায়ী 'হলে' যেখানে আপনি আপনার প্রয়োজনমত আলোর সরঞ্জাম

পেতে পারেন—বাইরে গেলে আপনার পরিকল্পনাকে সংশোধন করতে হবে। এছাড়া আরো কত ঝামেলা দেখুন।

আপনি মনে মনে ঠিক ক'রে রাখলেন অমুক চরিত্রটি অমুক শিল্পীকে দিয়ে করাবেন—মহলাও হয়তো প্ল্যানিং মত হলো—কিন্তু কিছুদিন যেতে না যেতে সেই শিল্পী হয়তো আপনার দল থেকে চম্পট দিলেন। আপনি এমন একটা নাটক বাছলেন যার জন্যে উপযুক্ত মহিলা-শিল্পী পাওয়া গেল না। ভাড়া ক'রে মহিলা-শিল্পী আনতে গিয়ে প্ল্যানিং অনুসারে আপনি হয়তো সেই মহিলা-শিল্পীকে নিয়মিত মহলায় পেলেন না। তাতে দলগত স্বার্থ যেমন খর্ব হবে তেমন আপনার নির্ধারিত প্ল্যানিংও পথে মারা যাবে। নাটক করতে গিয়ে প্ল্যানিং করতে গিয়ে আপনাকে প্রতিনিয়ত শিল্পী, সময়, আর্থিক আনুকূল্য ইত্যাদির সঙ্গে কম্প্রোমাইজ ক'রে চলতে হোচ্ছে।

আপনি যে সাইজের মঞ্চের আয়তন অনুযায়ী মহলার সময় প্ল্যানিং করলেন, শহরতলীর কোন এক মঞ্চে গিয়ে দেখলেন মঞ্চ হয় বড়—কিংবা ছোট হয়ে গেছে। যে প্রয়োজনীয় দৃশ্যপট আপনি কাঁধে ক'রে নিয়ে গেলেন তাকে যথাযথভাবে কাজে লাগাতে পারলেন না। এমনও হতে পারে—প্ল্যানিং-এ চরিত্রের গমনাগমনের পথ মঞ্চের বাঁ এবং ডান দিক দিয়ে করা হয়েছে— কিন্তু বাস্তবে গিয়ে দেখলেন বাঁ দিকটা অকেজো। সেদিক থেকে কোন শিল্পীর গমনাগমন করানো সম্ভব হোচ্ছে না। সেক্ষেত্রে আপনার প্ল্যানিং পাল্টাতে হবে।

আপনার শিল্পীরা এ সম্পর্কে গোড়া থেকে সতর্ক না থাকলে সব গণ্ডগোল পাকিয়ে যাবে। এছাড়া, আপনি হয়তো মঞ্চে মাইক ব্যবহার পছন্দ করেন না। কিন্তু গ্রাম-গঞ্জের কোন এক অজ্ঞাত মঞ্চে গিয়ে দেখলেন প্রেক্ষাগৃহ ডিফেক্টিভ বা ত্রুটীপূর্ণ—অথচ আপনার নাটক দেখার জন্যে বিপুল দর্শক সমাগম হয়েছে। আপনাকে মাইক ব্যবহার না করলেই নয়। আপনি মাইক লাগালেনও, কিন্তু মাইক নিয়ে অভিনয় করার রীতি সম্পর্কে আপনার শিল্পীরা ওয়াকিবহাল না থাকার ফলে সামগ্রিক প্রযোজনার মান বজায় রাখা নাও সম্ভব হতে পারে।

তাই, আমার প্রশ্ন—প্ল্যানিং ক'রে কি কিছু লাভ আছে? লাভ না থাকলেও লোকসান নেই। কারণ—সামগ্রিক সাফল্যের মূলে প্ল্যানিং থাকবেই। যা-তা ভাবে হুজুগে পড়ে ভাল কাজ কখনো হয় না। প্রায় সকলকেই ভালমন্দ কিছু-না-কিছু নিয়মের মধ্যে দিয়ে চালিত হয়ে তবেই সাফল্যের শীর্ষে পৌছুতে

হয়। জগৎ যেভাবে এগিয়ে চলছে—এরমধ্যে হাজারটা অনিয়ম যেখানে—সেখানে পাশাপাশি ন'শো নিরানব্বইটা নিয়ম চালু আছে। আমাদের একটু বেশী আশাবাদী হতে আপত্তি কিসের? বিদেশের প্ল্যানিং সম্পর্কে আমরা যেমন জানবো—তেমনি জানবো আমাদের দেশে নাটক মঞ্চায়নের সময় কি কি অসুবিধা আছে এবং সেই অসুবিধা বিবেচনা ক'রে আমাদের প্ল্যানিং নির্ধারিত হবে আমাদের মত ক'রে। অদূর ভবিষ্যতে যদি আমরা বিদেশের মত সুযোগ-সুবিধে দিয়ে আমাদের নাট্য-জগতকে পরিপূর্ণ ক'রে তুলতে পারি তখন ভাবনা আসবে ভবিষ্যতের মত প্ল্যানিং নির্ধারণ করা।

মোট কথা—প্ল্যানিং একটা করতে হবে—এবং সেই প্ল্যানিং যে চূড়ান্ত নয় তাও আপনার সহকর্মীদের জানাতে হবে। একটা 'বেস' ঠিক রেখে ভবিষ্যতে যাত্রার পথে কি কি সমস্যা আসতে পারে তার বাস্তব ছবি তুলে ধরতে হবে—এবং ব্যাখ্যা করতে হবে সেই সমস্যা সামনে এলে কিভাবে তা সমাধান করতে হবে। এটা না পারলে ব্যবহারগত দিক থেকে আপনি ভাল প্রযোজনার কাঠামো তৈরী ক'রেও বিভিন্ন দিক থেকে মার খেতে পারেন।

এই সব নানাদিক বিবেচনা ক'রে আমার মনে হয়—আমাদের দেশের পরিচালকদের কার্যকলাপ যেহেতু স্থিতিশীল নয়—অনেক দিক থেকে অনেক বুদ্ধি খরচ করতে হয়। সেদিক থেকে এদেশের পরিচালকদের যে পরিমাণে শিল্পী হতে হয়, পাশাপাশি ঠিক সেই পরিমাণ বাস্তববুদ্ধিসম্পন্ন বিবেচকও হতে হয়। দু'একটা দল—যাদের অঢেল পয়সা আছে—যারা রীতিমত নিয়মিত অভিনয় ক'রে থাকেন—তাদের কথা বলছি না। কারণ, প্ল্যানিং রচনার বিষয়টা তাঁরা ইচ্ছা করলেই গ্রহণ করতে পারেন।

মাস্টার প্রম্পট্ কপি বা পরিচালন পাণ্ডুলিপি হোচ্ছে একটি নাটক প্রযোজনার চূড়ান্ত হিসাব। একটি বড় খাতার মধ্যে প্রত্যেকটি প্রয়োজনীয় তথ্য তাতে উল্লেখ থাকবে। প্রথম পাতা থেকে শুরু ক'রে প্রম্পট্ কপির শেষ পাতা পর্যন্ত একজন পরিচালকের সামগ্রিক চিন্তার দলিল হিসেবে চিহ্নিত হবে—যা পরিচালক ছাড়াই যে কোন সতীর্থ খুলে বসলেই নির্দিষ্ট নাটকের বক্তব্য, পরিচালনা, দৃশ্যসজ্জা ইত্যাদি প্রত্যেকটি বিষয়ে নিখুঁতভাবে জানতে পারবেন।

প্রম্পট্ কপির পাতায় পারম্পরিকভাবে যে যে বিষয়গুলো আপনাকে সতর্ক হয়ে লিপিবদ্ধ করতে হবে তা হলো—

১। নাটকের নাম।

২। নাট্যকারের নাম ও সময়।

৩। নাট্যকারের অন্যান্য নাটক।

৪। বর্তমান নাটক প্রসংগে আলোচনা এবং কেন এই নাটক প্রযোজনা।

৫। এই নাটকের মধ্যে আপনার পরিচালক ব্যক্তিত্ব কিভাবে কাজ করবে।

৬। এই নাটকের ক্রুটী ও গুণাগুণ।

৭। কোন অংশ পরিবর্জন এবং পরিমার্জন করছেন এবং কেন।

৮। নাটকটির পূর্ণাঙ্গ সমালোচনা।

৯। প্রত্যেকটি চরিত্র বিচার ও কিভাবে আপনি মঞ্চে তা উপস্থিত করবেন তার প্রাঞ্জল ব্যাখ্যা।

১০। নাটকটির মঞ্চসজ্জা বিশেষ ক'রে গ্রাউণ্ড প্ল্যান কি হবে—রেখাচিত্র টেনে যা এঁকে মঞ্চের চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে প্রত্যক্ষভাবে বোঝাতে হবে। শিল্প নির্দেশনা সম্পর্কে সম্পূর্ণ সমালোচনাও করতে হবে। আপনি কেন আপনার চিন্তাপ্রসূত দৃশ্যপটকে কাজে লাগাতে চাইছেন—ইত্যাদি সব বিষয়ে উল্লেখ করতে হবে।

১১। আলোকসম্পাত বিষয়ে খসড়া—কি ধরণের স্পট্ কোন্ জায়গায় কতগুলো ব্যবহার করবেন—তাদের রঙ, মুড লাইট কোথায় কোথায় থাকবে ইত্যাদি বিষয়ে সব কিছু উল্লেখ থাকবে—যাতে ক'রে পরবর্তীকালে আপনার আলোক-শিল্পী আপনার চিন্তাধারা পরিষ্কারভাবে বুঝতে পারে এবং পরবর্তী-কালে তাঁর এবং আপনার প্ল্যানিং-এর সমন্বয়ের মাধ্যমে আপনাকে চূড়ান্ত সিদ্ধান্ত নিতে হবে।

১২। শব্দক্ষেপণ সম্পর্কে প্রাথমিক মুখবন্ধ এবং কোন্ পরিস্থিতিতে কি রকম শব্দ প্রয়োগ করতে চান এবং তার সার্থকতা বিষয়ে আলোচনা রাখতে হবে।

১৩। আসবাবপত্র ও অবস্থান।

১৪। অংগ-রচনা (make-up) ও সাজপোশাক সম্পর্কে ধারনা। সম্ভব হলে ছবি এঁকে—রঙীন ছবি দিয়ে—প্রত্যেকটি চরিত্র সম্পর্কে প্রয়োজনীয় পোশাক-পরিচ্ছদ বিষয়ে প্রত্যক্ষ দৃষ্টান্ত স্থাপন করতে হবে।

১৫। সেট রিকিউজিশন।

১৬। চরিত্রের প্রয়োজনীয় সামগ্রী সম্পর্কেও বিশদ বিবরণ থাকবে।

১৭। দৃশ্যানুসারী চরিত্রের প্রবেশ ও গমনের হিসাব।

১৮। এরপর বাজেট—এটা প্রথমেও রাখা যেতে পারে।

১৯। কতজন মিউজিসিয়ান, কতজন লাইটম্যান, কতজন সিফটার, কতজন মেকাপ-ম্যান ইত্যাদি তার হিসেব এবং তাদের কার্যক্রম সম্পর্কে নির্দেশ।

২০। দায়িত্ব বিভাজন (শিল্পী কর্মী প্রতিটি সতীর্থকে একসঙ্গে কাজ করার জন্যে নির্দিষ্ট ব্যক্তিদের মধ্যে নির্দিষ্ট দায়িত্ব)।

২১। প্রচার-ব্যবস্থা কেমন হবে তার সম্পর্কেও আইডিয়া দিতে পারলে আরো ভাল।

২২। বিবিধ।

মোটামুটিভাবে প্রম্পট্ কপির প্রথম দিকে উপরের বিষয়গুলি সম্পর্কে সম্যক্ আলোচনা করার পর আপনি আসবেন নাটকের মূল পাণ্ডুলিপিতে। আগেরটা প্রস্তুতিপর্বের জন্যে—বর্তমানটি সরাসরি কার্যক্রমে অনুপ্রবেশের জন্য। মূল পাণ্ডুলিপি রচনায় যে যে বিষয়গুলো লিপিবদ্ধ থাকবে সেগুলো হলো—

১। কোন্ চরিত্রের মুখ দিয়ে কোন্ কথাটা কেমনভাবে বলাবেন, কোথায় থামতে হবে, কোন্ শব্দের ওপর জোর দিতে হবে ইত্যাদি বিষয় নির্ধারিত করতে। এক্ষেত্রে নাটকের পাণ্ডুলিপিতে স্বরলিপির ব্যবহার করা যেতে পারে। যার দ্বারা পরিচালকের মুখে শিল্পী শুধুমাত্র সংলাপ শুনেই ক্ষান্ত হবেন না—চোখের সামনে, সংলাপের উত্থান-পতন সম্পর্কে পরিষ্কার একটা ছবি থাকবে।

২। আবেগ ও প্রকাশ সম্পর্কে নোট থাকবে।

৩। শব্দক্ষেপণ বা আবহাওয়া সংগীত কোথায় কতটুকু এবং কি দিয়ে এবং কিভাবে করা হবে।

৪। গমন-আগমনের নির্দেশ।

৫। যাতায়াত ও অঙ্গ সঞ্চালনের নির্দেশ—প্রয়োজনে রেখাচিত্রণ এঁকে।

৬। আলোক সম্পাতের নির্দেশ।

৭। নির্দেশনা সম্পর্কে পরিচালকের অভিমত।

৮। বিবিধ বিষয়—অর্থাৎ যে বিষয় ওপরের ছকে আঁটবে না তাকে এই পর্যায়ের কলমে লিপিবদ্ধ করতে হবে।

ফুলস্কেপ সাইজের পুরো পাতা পাণ্ডুলিপি হিসেবে ব্যবহার করলে হয়। সেই ছকটা এভাবে করা যেতে পারে—

(১)	(২)	(৩)	(৪)
সংলাপ	চলাফেরা	আবেগ ও প্রকাশ	আলোক-সম্পাত

(৫)	(৬)	(৭)
আবহ-সংগীত	নির্দেশনা	বিবিধ

সাধারণত বড় পাতায় সংলাপের স্থান বড় অর্থাৎ পরিসর দীর্ঘ হবে। এই সংলাপের পরিসরে নোটেশন বা সাংকেতিক চিহ্ন ব্যবহার করতে হবে। কাজেই সংলাপ বেশ গোটা গোটা ক'রে এবং ফাঁক ফাঁক ক'রে লিখতে হবে যাতে ক'রে সাংকেতিক চিহ্নগুলো স্ব স্ব স্থানে ভালভাবে বসানো যায়।

চলাফেরার স্থানও কিঞ্চিৎ বড় হওয়া প্রয়োজন। অবিশ্যি সংলাপের জন্যে যতটা বেশী পরিসর দেওয়া দরকার চলাফেরার স্থানে অতটা স্থান না দিলেও চলে। তবে পরিচালক মুভমেণ্ট বা চলাফেরা বিষয়টা যদি গ্রাফ পেপারে কিংবা হাতে এঁকে নির্দেশ করার চেষ্টা করেন তা হলে পরিসরকে সেই মত বাড়াতে কমাতে হবে। এই চলাফেরার স্থানে গমনাগমনের নির্দেশ দেওয়া যেতে পারে।

আবেগ ও প্রকাশের জায়গা খুব বড় না করলেও চলে। আলোকসম্পাত এবং আবহ-সংগীত বিষয়েও এই একই কথা প্রযোজ্য। কিন্তু নির্দেশনার জন্যে স্থানের পরিধি বাড়াতে হবে। কারণ নির্দেশনা অংশে নাট্য প্রযোজনার যাবতীয় টুকিটাকি বিষয় লিপিবদ্ধ করা থাকবে। অনেক সময় নির্দেশনার অংশের সব জিনিস লিপিবদ্ধ করার পরেও কিছু জিনিস থেকে যায়—যা বিশেষভাবে আপনি আপনার প্রযোজনায় কার্যকরী করতে চান। সেই বিষয়গুলি 'বিবিধ' অংশে লিপিবদ্ধ ক'রে রাখতে পারেন। মোটামুটিভাবে উল্লিখিত ছক অনুযায়ী যদি নিখুঁতভাবে কাজ করতে পারেন তা হলে প্রযোজনা ভাল করা তো বটেই আপনার মহতী সান্নিধ্যে বহু শিল্পী নাট্য-প্রশিক্ষণ সম্পর্কেও সচেষ্ট হয়ে উঠতে পারেন। তবে আমি যে রীতির কথা উল্লেখ করছি তার যে হেরফের হবে না এমন কোন কারণ নেই। আমি মোটামুটি আমার ভাবনামত একটা পথ ঠিক করলুম। এখন কাজের সময়

আপনি সুবিধা-অসুবিধা বিবেচনা ক'রে আপনার ছকের পরিবর্তনও ঘটাতে পারেন বা আমার ছকের সঙ্গে আরো নোতুন কোন বিষয় সংযোজন ক'রে পাণ্ডুলিপিকে আরো সরল এবং বিজ্ঞানসম্মতভাবে কাজ করার পথ সৃষ্টি করতে পারেন। আমার নিবেদন এই—ছক আরো ছোট হোক কি বড় হোক, সরল হোক বা জটিল হোক—এটা বড় কথা নয়। বড কথাটা হোচ্ছে—বেপরোয়া আবোল-তাবোল এবং অশিক্ষার পথ দিয়ে যে নাট্যজগৎ এগিয়ে যাবার পথে পা বাড়িয়েছে আপনাদের মত শিক্ষিত সজ্জনের হাতে পড়ে আমাদের এই নাট্যশিল্পের ধারা যেন শিক্ষা এবং বিজ্ঞান চেতনার নোতুন আলোকে উদ্‌ভাসিত হয়ে বিপুল বিশ্বের মাঝে পবিত্র এই শিল্পেব ঐতিহ্যকে প্রতিষ্ঠিত করতে পারে। ছোট মানুষ হিসেবে এইটুকুই আমার আশা।

ভারব্যাল নোটেশান বা নাটকের স্বরলিপি বিষয়ে কোন প্রচলিত স্বরলিপি আছে কি না—সে সম্পর্কে কোন বাস্তব তথ্য আমার জানা নেই। নটসূর্য অহীন্দ্র চৌধুরী এদেশে এইরকম নোটেশান প্রবর্তন করেছিলেন। ছাত্রাবস্থায় তাঁর কাছ থেকে এ বিষয়ে কিছু জান্তে পেরেছিলুম। কিন্তু হুবহু সেই নোটেশান বর্তমানে আমার কাছে নেই। তাই অতীত স্মৃতি ঘেঁটে আমি কিছু স্বরলিপি তৈরী করেছি। এই স্বরলিপির প্রবর্তক আমি নই, তবে নিশ্চয়ই কিছু অদল-বদল হয়েছে। কারোর মনে কোন প্রশ্ন জাগলে বা নোতুন সাংকেতিক চিহ্নের প্রবর্তন করাতে কেউ আগ্রহী হলে আমার কোন আপত্তি নেই। বরং এ বিষয়ে উল্লেখযোগ্যভাবে সাড়া পেলে আমি খুশী হবো বেশী এবং ক্রটী ধরা পডলে পরবর্তীকালে সংশোধন করারও ইচ্ছা প্রকাশ ক'রে রাখলুম আগে থেকেই। তবে আমার এই প্ল্যানিং অনুযায়ী কাজে নামতে হোলে হাতে প্রচুর সময় নিয়ে প্রযোজনায় নামতে হবে। চট ক'রে কিছু ক'রে দেবার মত শিল্প নাট্যশিল্প নয়।

যাক্, প্রথমে সংলাপ প্রসংগে স্বরলিপি বা ভারব্যাল নোটেশনের কথা বলা যাক্। নাটকের যে-কোন একটা সংলাপ নিন। ধরুন—

কে ঐ পথে যায়।

এখন 'কে ঐ পথে যায়' এই সংলাপে 'কে' শব্দটার ওপর জোর দিয়ে অন্য শব্দগুলি সাদামাটা বললে এক রকম মানে হয়। আবার 'কে' শব্দটা উচ্চারণ ক'রে একটু থেমে 'ঐ' শব্দের ওপর জোর দিলে অর্থ অন্য হয়ে দাঁড়ায়। নাট্যকার কি অর্থ প্রকাশ করতে চেয়েছেন সে সম্পর্কে আপনি আগে ঠিক

ক'রে নেবেন। তারপর সংলাপের সঙ্গে কতগুলো চিহ্ন ব্যবহার করলে আপনি আপনার শিল্পী সকলেই তা বুঝতে পারবেন। এরজন্যে বার বার আপনাকে পরিশ্রমও করতে হবে না। তাহলে আগে চিহ্নগুলো ঠিক ক'রে নেওয়া যাক্।

১। বিরতি বা থামা
২। বেশী সময় থামা
৩। আরও বেশী সময় থামা
৪। স্বাভাবিক পর্দায় কথা বলা
৫। নিম্নগামী " " "
৬। উর্দ্ধগামী " " "
৭। নির্দ্দিষ্ট শব্দকে সম্প্রসারণ করা
৮। " " সংকোচন "
৯। একাধিক শব্দকে সংযুক্ত করে বলা
১০। চিতিয়ে অর্থাৎ সরুস্বরে শুরু করে মোটা হয়ে পুনরায় সরু হওয়া
১১। একাধিক শব্দকে পরপর উর্দ্ধমুখে তোলা
১২। " " " নিম্নমুখে নামানো
১৩। শব্দকে জোর দেয়া
১৪। দ্রুত বলা
১৫। আস্তে বলা
১৬। কথা বলতে বলতে চলা
১৭। কথা শেষ করে থামা
১৮। থেমে কথা শুরু করা
১৯। ফিস ফিস্ করে কথা বলা
২০। নাকি সুরে কথা বলা
২১। এক আবেগ থেকে অন্য আবেগে উত্তীর্ণ হয়ে কথা শুরু করা
২২। ঐ কথা শেষ করা
২৩। সুর করে কথা বলা
২৪। দ্রুত কথা বলা
২৫। এক স্থান থেকে অন্য স্থানে যাওয়া
২৬। আলোক সম্পাতের বিশেষ কাজ শুরু হওয়া
২৭। শব্দক্ষেপন শুরু হওয়া

Verbal Notation : নাটকে স্বরলিপির ব্যবহার প্রসংগে আরো একটু আলোকপাত করা যাক।

১। বিরতি বা থামা—ইংরিজিতে বলা চলে Pause (পজ্)।

২। বেশী সময় থামা—ইংরিজিতে বলা চলে One degree pause (ওয়ান্ ডিগ্রি পজ্)।

৩। আরো বেশী সময় থামা—ইংরিজিতে বলা চলে More than one degree pause (মোর্ থ্যান্ ওয়ান্ ডিগ্রি পজ্)।

৪। স্বাভাবিক পর্দায় কথা বলা বা Normal level (নরম্যাল লেভেল)।

৫। নিম্নগামী পর্দায় কথা বলা বা Below normal (বিলো নরম্যাল)।

৬। উর্ধ্বগামী পর্দা বা Above normal (এবাভ নরম্যাল)।

৭। শব্দ-সম্প্রসারণ বা Sound expansion.

৮। শব্দ-সংকোচন বা Sound contraction.

৯। একাধিক শব্দকে সংযুক্ত কবা বা Conjunction.

১০। চিতিয়ে বলা বা Swell (সোয়েল)।

১১। একাধিক শব্দকে উর্ধ্বমুখে তোলা বা Rising inflexion (রাইজিং ইন্‌ফ্লেকশন)।

১২। ঐ নিম্নমুখে নামানো বা Falling inflexion (ফলিং ইন্‌ফ্লেকশন)।

১৩। শব্দকে জোর দেওয়া বা Emphasis (এম্‌ফ্যাসিস্)।

১৪। দ্রুত বলা বা Speed fast.

১৫। আস্তে বলা বা Speed slow.

১৬। কথা বলতে বলতে চলা বা Movement with dialogue.

১৭। কথা শেষ ক'রে থামা বা Stop movement.

১৮। থেমে কথা শুরু করা Stop movement and start dialogue.

১৯। ফিস্ ফিস্ ক'রে কথা বা Hissing.

২০। নাকি সুরে কথা বা Nasal.

২১। অন্য আবেগে উত্তীর্ণ হয়ে কথা শুরু করা বা Change of emotion and start the dialogue.

২২। ঐ কথা শেষ করা বা Change of emotion and stop the dialogue.

২৩। সুর ক'রে কথা বলা বা Poetic tone.

২৪। দ্রুত কথা বলা বা Non-stop dialogue—যাকে বলে যতিহীন সংলাপ। অর্থাৎ অনেকগুলি লাইনের সম্মিলিত সংলাপকে না থেমে বলা।

২৫। এক স্থান থেকে অন্য স্থানে যাওয়া বা Movement.

২৬। আলোকসম্পাতের বিশেষ কাজ বা Special lighting effect.

২৭। শব্দক্ষেপণ শুরু হওয়া বা Sound effect.

এখন সমস্যা দেখা দেবে ওপরের সাংকেতিক চিহ্নগুলো সংলাপের কোন্ জায়গায় কেমন ক'রে স্থাপন করতে হবে। এই প্রসংগে ব'লে নিই—সংলাপের অংশটা স্ক্রিপ্ট-এ এইভাবে লিখতে হবে সাংকেতিক চিহ্নগুলোকে ঠিকমত বসানোর জন্যে। ফলে, পাণ্ডুলিপি হয়তো একটু বড় হবে। কিন্তু উপায় নেই। যে কোন একটা নাটকের খানিকটা সংলাপ নেওয়া যাক্—

ছোট। সত্যি ক'রে বলতো বাবা ওকে নিয়ে তোমরা কি করতে চাও?

বাবা। রমার সঙ্গে বিয়ে দিতে চাই।

ছোট। দরকার নেই বিয়ে দিয়ে। তার চেয়ে ওকে তোমরা শাঁখা-সিঁদুর কিনে দাও—ও নিজের হাতে পরুক, আমি ওর শাঁখা ভেঙে দিই—সিঁদুর মুছিয়ে দিই।

ছক অনুযায়ী সংলাপের জায়গায় এইভাবে লিখতে হবে।

সংলাপ	চলাফেরা
● ছোট ● সত্যি ক'রে বলতো বাবা ওকে নিয়ে তোমরা কি করতে চাও? ● বাবা ● রমার সঙ্গে বিয়ে দিতে চাই ● ছোট ● দরকার নেই বিয়ে দিয়ে। তার চেয়ে ওকে তোমরা শাঁখা-সিঁদুর কিনে দাও—ও নিজের হাতে পরুক, আমি ওর শাঁখা ভেঙে দিই—সিঁদুর মুছিয়ে দিই	

চরিত্রটির নাম মধ্যিখানে দিতে হবে তার কারণ স্বরক্ষেপণের সমতা (পর্দা) ঠিক রাখার সংকেত বা চিহ্ন ব্যবহারের জন্তে। প্রত্যেক পূর্ণচ্ছেদের পরেই একই লাইনে কোন সংলাপ থাকবে না। পূর্ণচ্ছেদের পরে বাক্য থাকলে তার জন্য আলাদা লাইন ব্যবহার করতে হবে। একটা চরিত্রে একটিমাত্র কথায় সংলাপ যেমন শেষ হতে পারে ঠিক তেম্নি চরিত্রের সংলাপ দীর্ঘ হয়ে তার মধ্যে একাধিক লাইন থাকতে পারে। মনে রাখতে হবে—লম্বা সংলাপের মধ্যে বিষয়বস্তু এবং নানান্ ধরনের আইডিয়ার সংমিশ্রণ থাকতে পারে। সাধারণতঃ আইডিয়া পরিবর্তিত হয় পূর্ণচ্ছেদের পরে। আইডিয়ার পরিবর্তন হলে আবেগের পরিবর্তন হবে, আবেগের পরিবর্তন হলে শব্দ প্রক্ষেপণেরও পরিবর্তন ঘটবে। নাটক ভালভাবে জানতে গেলে এবং শোনানোর বিষয়ে বৈচিত্র্য আনতে গেলে বিভিন্নভাবে সংলাপকে বলাতে হবে—এবং ভাল হবে যদি আইডিয়ার পরিবর্তনগুলি ঠিকভাবে ধরা যায়। এখানে একটা চরিত্রের দীর্ঘ সংলাপ রাখা গেল।

রবি। মনে পড়ে সরমা, আমাদের গ্রামের সেই আমবাগানের কথা। সেখানে আমরা কেমন লুকোচুরি খেলতুম। তারপর হঠাৎ তুই বিধবা হলি—(১) সময় গেল ঘুরে। তারপর দেশে দাঙ্গা লাগলো। (২) বংশের সবকটা শেষ হল। (৩) তুই আর আমি গ্রাম ছেড়ে চলে এলুম শহরে—শেয়ালদা স্টেশনে—শূন্য হাতে। (৪) তখনো চৌধুরী বংশের মুখে কালি পড়েনি। (৫) কিন্তু ঐ শেয়ালদা স্টেশনই হল কাল। (৬) তুই চলে গেলি কত দূরে—শহরে এক প্রান্ত থেকে অপর প্রান্ত পর্যন্ত কত জায়গায় খুঁজলুম। (৭) কিন্তু সরমা হারিয়ে গেল!

আলোচ্য সংলাপে মোট নয়টা থামার জায়গায় সাতবার বিষয়ের বা আইডিয়ার পরিবর্তন আছে। কাজেই সাতবার সংলাপ বলার পরিবর্তন আসবে—আবেগের পরিবর্তনও আসবে। কিন্তু গোটা সংলাপটি একভাবে ব'লে গেলে একঘেয়ে হয়ে উঠবে। এই ভাবের বা আইডিয়ার পরিবর্তনের বিষয়টা নিয়ে অনেকে মাথা ঘামায় না ব'লে অভিনয়-রীতি প্রায় একরকম এবং গতানুগতিক হয়ে ওঠে। নাটক জমে না।

তাই সাংকেতিক চিহ্ন ব্যবহারের জন্যে ওপরের সংলাপটি স্ক্রিপ্ট-এ লিখতে হবে এইভাবে—

রবি

মনে পড়ে সরমা আমাদের গ্রামের সেই আমবাগানের কথা
সেখানে আমরা কেমন লুকোচুরি খেলতুম
তারপর হঠাৎ তুই বিধবা হলি—সময় গেল ঘুরে
তারপর দেশে দাঙ্গা লাগলো
বংশের সবকটা শেষ হল—
তুই আর আমি গ্রাম ছেড়ে চলে এলুম শহরে
শেয়ালদা স্টেশনে—শূন্য হাতে
তখনো চৌধুরী বংশের মুখে কালি পড়েনি..................
....ইত্যাদি

এখন দেখা যাক সাংকেতিক চিহ্নগুলো কোথায় কিভাবে ব্যবহার করা যায়। একমাত্র শব্দের উপর জোর দেওয়ার সাংকেতিক চিহ্ন অর্থাৎ ১৩ সংখ্যক চিহ্নকে নীচে অর্থাৎ যে শব্দটাকে জোর দেওয়া হচ্ছে ঠিক তার নীচে ঐ সাংকেতিক চিহ্ন ব্যবহার করা যেতে পারে। যেমন—

'তুমি একটি জানোয়ার'—এই সংলাপে হয়তো আপনি জানোয়ার শব্দটাতে জোর দিতে চাইছেন। আপনি ঐ শব্দের নীচে ১৩ সংখ্যক সাংকেতিক চিহ্নটা ব্যবহার করুন।

লেভেল ঠিক রাখার জন্যে পাণ্ডুলিপির বাঁদিকের অংশ—ঠিক যেখানে সংলাপ শুরু করেছেন তার আগে সাংকেতিক চিহ্ন (৪, ৫, ৬ সংখ্যক চিহ্ন) প্রয়োজনমত ব্যবহার করুন।

যেমন,—

আরো মানুষ আসছে।
আমি জেগে উঠবো।
অজ্ঞাত সেই মানুষের ভ্রূণ আমি নষ্ট ক'রে দেব।

এখানে প্রত্যেকটি বাক্যকে ক্রমান্বয়ে ওপরে তুলতে চান। তাহলে 'আরো

মানুষ আসছে—এই সংলাপে আপনি 'বিলো নরম্যাল'-এর (৫ সংখ্যক) সাংকেতিক চিহ্ন ব্যবহার করতে চাইলে এইভাবে ব্যবহার করুন—

═══ আরো মানুষ আসছে

তারপর 'আমি জেগে উঠবো'র জায়গায় নরম্যাল ব্যবহার করুন।

— আমি জেগে উঠবো

তারপর 'অজ্ঞাত সেই মানুষের ভ্রূণ আমি নষ্ট ক'রে দেব'—এই সংলাপে এবাভ নরম্যাল (৬ সংখ্যক) ব্যবহার করুন। যেমন—

═══ অজ্ঞাত সেই মানুষের ভ্রূণ আমি নষ্ট ক'রে দেব

এছাড়া অন্যান্য সাংকেতিক চিহ্নগুলি শব্দের ওপরে বা ডান পাশে ফাঁকা জায়গা রেখে ব্যবহার করতে পারেন। যে কোন একটা সংলাপ নিন। যেমন—

না-১ না-২ আমি কিছুতেই তা মানবো না

অর্থাৎ 'না' শব্দের পর এক সেকেণ্ড থামা, দ্বিতীয় 'না'-এর পর 'দু' সেকেণ্ড থামা। তারপর 'আমি' স্বাভাবিকভাবে ব'লে 'কিছুতেই' শব্দটা জোরে ব'লে 'তা মানবো না'—স্বাভাবিক ভাবে ব'লে 'না' শব্দটা সম্প্রসারণ ঘটাতে হবে। ছবিতে সাজালে এই রকম হতে পারে—

না না আমি **কিছুতেই** তা মানবো না ি আ—আ

স্ক্রিপ্ট্ রচনার সময় 'স্বরলিপি'-র প্রতি বিশেষভাবে যত্ন নেওয়া এবং প্রতিটি সংকেত সম্পর্কে আপনার শিল্পীদের পরিচয় ঘটিয়ে দেওয়া উচিত। স্বরলিপি বিষয়ে আপনি নিজের সংকেতিক চিহ্নও ব্যবহার করতে পারেন। মোট কথা, স্বরলিপি ব্যবহার করলে কথা বলার প্রতিটি বর্ণনা যা আপনার মাথায় মুহূর্তের মধ্যে এসেছে তাকে যে কোন মুহূর্তে হয়তো আপনি ভুলে যেতে পারেন—স্বরলিপির ব্যবহার করলে আপনি তা অনায়াসে আপনার চিন্তা-ধারাকে প্রাথমিকভাবে লিপিবদ্ধ ক'রে রাখতে পারেন—একথা আগেও বলেছি। পরে মহলার সময় প্রয়োজনবোধে পরিবর্তনও করা যেতে পারে।

চলাফেরা বা movement সম্পর্কে চিত্র এঁকে হতে পারে অথবা অন্য এক পদ্ধতির মাধ্যমেও হতে পারে। এছাড়া পাণ্ডুলিপির অন্যান্য অংশে আপনি নিজের মত ক'রে সাজিয়ে লিখতে পারবেন ব'লে আশা করি। স্ক্রিপ্ট্

রচনার প্রায় প্রত্যেকটা বিষয়ে আমি সাধারণভাবে আলোচনা করার ইচ্ছা রাখি। এ পর্যায়ে চলাফেরা বিষয়ে কিছু ব'লে থেমে যেতে চাই। যে কোন নাটকের যে কোন একটা অংশ নিন। ধরুন—

'মা, আমি বিশ্বাসঘাতক! কিন্তু কেন?
আমার জন্ম কি মিথ্যা! আমি কি
শুধু নিরর্থকের আবর্জনা!

ছেলে শুধু 'মা' ব'লে ডাকবে। মা DL Stage-এ আছে। কিন্তু উত্তর দেবে না। ছেলে UR-এ আছে। মার কাছে জবাব না পেয়ে ছেলে বলবে 'আমি বিশ্বাসঘাতক।' এব পর ছেলে মার দিকে সরাসরি ওপর থেকে নীচে এগিয়ে গিয়ে চার্জ করবে—'কিন্তু কেন?' থামবে। মাকে উদ্দেশ্য ক'রে বলবে 'আমার জন্ম কি মিথ্যা।' থামবে। একই লাইনে DL এগিয়ে গিয়ে বলবে 'আমি কি শুধু নিরর্থকের আবর্জনা।'

ছবি আঁকলে এই রকম হবে—

ছেলে (UR)

(DR) ● .... মা (DL)

অন্য পদ্ধতিতে বললে এইভাবে লেখা চলে—

সংলাপ	চলাফেরা
মা, আমি বিশ্বাসঘাতক। (কিন্তু কেন?	U.R.-এ ছেলে থাকবে।
আমার জন্ম কি মিথ্যা! (আমি কি শুধু নিরর্থকের আবর্জনা।	U.R. থেকে D.R.-এ মায়ের কাছে যাবে
	D R.—D.L. একই লাইনে যাবে

আলোকসম্পাত এবং চলাফেরা সংক্রান্ত যে সাংকেতিক চিহ্ন তা সংলাপের অংশে ব্যবহার করেই ক্ষান্ত হলে চলবে না। সংলাপ প্রকাশের সঙ্গে যুক্ত সাংকেতিক চিহ্নগুলি কেবল শব্দক্ষেপণের জন্য ব্যবহার করা হয়ে থাকে।

কিন্তু আমি পরিচালনার সুবিধার জন্যে একই সঙ্গে অন্যান্য কয়েকটি বিষয়ের চিহ্নকেও স্থান দিয়েছি। মোটকথা কোন্ কথার পরে আবহ-সঙ্গীতের কাজ শুরু হবে তার 'কিউ'টা পেয়ে যাচ্ছেন ঐ সাংকেতিক চিহ্ন ব্যবহারের ফলে। এখন কি ধরণের Sound effect দেবেন, আলোর কাজ কোথায় কেমন হবে—কি দিয়ে হবে সে সম্পর্কে লিপিবদ্ধ করতে হবে যে যার ঘরে, অর্থাৎ আলোকসম্পাতের জায়গায়—আলোর কথা, সংগীতের জায়গায় সংগীতের কথা। কিন্তু সব কথার সারটুকু লিপিবদ্ধ করতে হবে 'নির্দেশনা'-র জায়গায়।

আপনি আপনার মাথা দিয়ে যা আসছে তা সুবিধামত লিপিবদ্ধ ক'রে রাখলে পরবর্তীকালে 'জব ডিভিশন' (শ্রম বিভাজন) করা সুবিধা হবে স্ব স্ব ক্ষেত্রে। আপনার প্ল্যানিংটা সম্পর্কে Music Direction-কে সচেষ্ট হতেই হবে এবং আপনার প্ল্যানিং অনুসরণ এবং অনুধাবন করতে পারার পরই অন্যান্য শিল্পীরা জিনিসটা আরো কি ক'রে ভাল করা যায় তার বিষয়ে ভাবনা-চিন্তা করার প্রয়াস পাবেন।

আবার আপনি যখন Music Director বা Art Director-এর হাতে কাজ করার দায়িত্ব দেবেন তখন সেই শিল্পীরাও তাদের প্ল্যানিং অনুযায়ী নিজেদের খসড়া প্রস্তুত করবেন। আলোকশিল্পী এবং শব্দশিল্পী প্রথমে কাজের প্ল্যানিং পরে কিউ সিট। অন্যদিক থেকে শিল্পনির্দেশক করবেন লে আউট, ড্রইং ইত্যাদির বিভিন্ন ধরণের খসড়া। সেই সব প্রত্যেকটি বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা এই একটি পুস্তকে করা সম্ভব নয়। ভবিষ্যতে আপনাদের আগ্রহ এবং আমার উৎসাহ বাড়লে আরো কিছু কাজ করা যাবে।

অষ্টম পাঠ

ব্যবহারিক দিক : আরো প্রসংগ

অভিনয় এবং অভিনেতা সম্পর্কে আলোচনা করার সময় কণ্ঠস্বর, চলাফেরা, অঙ্গরচনা নিয়ে সামান্য কিছু আলোচনা করা হয়েছে। এখানে যা আলোচনা হবে—সেই আলোচনা একজন অভিনয়-শিল্পীর প্রয়োজনে যতটা না লাগবে একজন পরিচালকের পক্ষে তা' অপরিহার্য ব'লেই মনে হয়। মুস্কিলটা কি জানেন, অভিনয় পরিচালনা বিষয়দুটি এমনই বিষয় যা আলাদা-আলাদাভাবে আলোচনা করা অত্যন্ত দুরূহ কাজ। যেমন ধরুন, মঞ্চে অভিনয় করার সময় অভিনেতাকেই মূলতঃ চলাফেরা করতে দেখি—পরিচালক সেই অভিনেতাদের চলাফেরার কাজটি সুষ্ঠু এবং পরিশীলিত হোচ্ছে কিনা তার দিকে নজর রাখবেন। চলাফেরা বিষয়ে অভিনেতাকে যেমন কসরৎ করতে হবে ঠিক তেমনি চলাফেরা বিষয়ে পরিচালকের বাস্তব জ্ঞান অর্জন করতে হবে।

ব্যবহারিক দিকে অভিনেতার জ্ঞান অর্জন তার ব্যক্তিগত প্রয়োজনে—নিজেকে সম্পূর্ণরূপে প্রকাশ করার জন্যে। পরিচালক কাজ করবেন ব্যক্তি-স্বার্থের উর্ধ্বে সামগ্রিক প্রয়োজনে—অনেককে নিয়ে এবং অনেককে দিয়ে।

কাজেই, আমি হয়তো পূর্বের আলোচনার কিছুটা পুনরাবৃত্তি ঘটাবো—তবে চেষ্টা করবো পরিচালকের পক্ষে যে আলোচনাগুলো একান্তভাবে প্রয়োজন সেই আলোচনাগুলো করতে—অর্থাৎ এ অধ্যায়ে যা আলোচনা তা' মূলতঃ একজন পরিচালকের জন্যেই। আগের অধ্যায়ের আলোচনায়—অভিনেতাকে সবকিছু করতে হয়—জানতে হয়—এ অধ্যায়ে বিষয়গুলি পরিচালককে করাতে হয়, জানাতে হয় এবং জান্তে হয়।

Movement বা চলাফেরা : মঞ্চের ওপর আমরা চলমান জীবনের প্রতিচ্ছবি দেখি। অভিনয় চলার সময় সবাই একসঙ্গে কথা বলে না। একজন যখন কথা বলে অন্যে তখন নীরবে Expression দেয়। Expression-ও এক রকম কথা—সেই কথা হলো অনুচ্চারিত কথা—যা শুধু ভাবের মধ্যে থেকে যায়—এবং সেই ভাব শরীরের মধ্য দিয়ে প্রকাশ ঘটায় নীরবতার মধ্যে।

কিন্তু ক্রাউড সিন্-এ অনেকে কথা বলতে পারে—সেটা আপনি আপনার চিন্তা এবং আপনার শিল্পীদের ক্ষমতা অনুযায়ী তা' প্রয়োগ করবেন। তবে সবচেয়ে বড় কথা মঞ্চকে বা মঞ্চের ওপরে আপনি শিল্পীদের বেশীক্ষণ চুপ করিয়ে দাঁড় করিয়ে রাখতে পারবেন না। কিছু-না-কিছু চলা-ফেরার ব্যবস্থা করতে হবে। এক জায়গায় বসে বা দাঁড়িয়ে অনর্গল কথা ব'লে গেলে একঘেয়ে হয়ে উঠতে পারে। বিশেষ ক্ষেত্রে হয়তো এক জায়গায় দাঁড়িয়ে কথা বলা যেতে পারে। নাট্য-প্রযোজনার ক্ষেত্রে বিশেষ ক্ষেত্রে কথাটা বাদ দেওয়াই ভাল। বিশেষ ক্ষেত্রের বিষয়ে আপনার মতামতই চূড়ান্ত। একটা মঞ্চের ওপর চলাফেরা বা movement কিভাবে করানো যায় ?

১। সাধারণভাবে চলাফেরা করিয়ে।

২। চরিত্রকে উঠিয়ে, বসিয়ে, শুইয়ে।

৩। মঞ্চের আসবাব-বা নিজের প্রয়োজনীয় জিনিস ব্যবহার করিয়ে।

৪। অপর শিল্পীকে যাতায়াত এবং নিজেকে প্রকাশ করার সুযোগ দিয়ে নিজে মঞ্চের অন্যস্থানে গিয়ে।

৫। বিভিন্ন এবং গুরুত্বপূর্ণ expression-এর সময় অঙ্গসঞ্চালন ঘটিয়েও নানাবিধ movement করা যায়।

আপনি movement বিষয়ে Logic এবং Reality সম্পর্কে মনে রাখবেন। প্রতিটি চলাফেরা, উঠাবসায় যেন বাস্তবতা এবং যুক্তি থাকে। অবাস্তব নাটকে অবাস্তব চলাফেরা হতে পারে, আচরণও অবাস্তব হতে পারে—সেক্ষেত্রে সেই অবাস্তব অবস্থা মঞ্চের জগতে বাস্তব ব'লেই পরিগণিত হবে। Movement এবং expression-এর জন্যে আপনার শিল্পীদের দিয়ে কয়েকটি বিষয়ে প্রশিক্ষণ দিতে পারেন।—

১। স্বাভাবিকভাবে কিছু যোগ-ব্যায়াম, খালি হাতে ব্যায়াম। কারণ দেহকে 'রিজিড' করলে চলবে না—'ফ্লেক্সেব্যল' বা নমনীয় করতে হবে। অনড় দেহ দিয়ে ছান্দিক গতিতে চলাফেরা করানো যায় না।

২। কিছু নাচের মুদ্রা বা বিশেষ ভঙ্গিমার অভ্যাস।

৩। শরীরের যা কিছু প্রকাশ তা কার্যতঃ ব্যঞ্জনাময় রূপ পায় পঞ্চ ইন্দ্রিয়ের মাধ্যমে। সুতরাং বিশেষ জিনিস ছোঁওয়া, দেখা, স্বাদ গ্রহণ করা, শোনা এবং গন্ধ সোঁকা—ইত্যাদির মধ্য দিয়ে প্রতিটি ক্ষেত্রে আপনি দেহে কি রকম অনুভব করেন—তার অর্থাৎ সেই অনুভূতির প্রকাশ কেমনভাবে হয় তা লক্ষ্য রাখতে হবে এবং সঠিক ক্ষেত্রে আপনাকে সেই অনুভূতির বস্তুকে সঠিকভাবে ব্যবহার করতে হবে।

৪। এছাড়া mime বা মূকাভিনয়ের নিয়মিত অভ্যাস করানো। Mime-এর মাধ্যমে আবেগ ও নিয়মিত শরীরচর্চাও হতে পারে।

৫। Improvisation—'ইম্‌প্রোভাইজেশন' কথাটা এদেশের অনেকের কাছে অপরিচিত। Improvisation হোচ্ছে এমন একটি বিষয় যার দ্বারা শিল্পীরা নিজেদের শারীরিক এবং মানসিক দিক থেকে প্রস্তুত ক'রে নিতে পারেন। Improvisation হোচ্ছে এমন একটা প্রক্রিয়া যার দ্বারা পূর্বপ্রস্তুতি ছাড়া বা পূর্বে কোন বিষয় সম্পর্কে জ্ঞাত না হয়ে সার্থকভাবে সেই বিষয়ের প্রকাশ ঘটানো। এই প্রক্রিয়া সাধারণভাবে রাশিয়ার স্তান্‌স্লিভস্কির কাছ থেকে নেওয়া হয়েছে। আপনি নিজে নিজে মুহূর্ত তৈরী করবেন, নিজে নিজে হৃদ্‌বৃত্তি এবং চিত্‌বৃত্তির সম্প্রসারণ ঘটাবেন বিভিন্ন উপায়ে। নানা রকম অভ্যাসের মাধ্যমে। যেমন আপনি আপনার শিল্পীকে বলবেন—তুমি একটা আধপাগলা লোক হও—পরে বলবেন একটা গরু হয়ে যাও। শিল্পী আচার-আচরণের মাধ্যমে প্রথমে আধপাগলা লোক—পরে একটা গরুতে রূপান্তরিত হবে। প্রথমে বলা হলো কাঁদ—পরে বলা হলো হাস—পরেই আবার নাচো—শেষে নাচতে নাচতে মরে যাও। মুহূর্তের মধ্যে এক একটা বিষয় থেকে অন্য বিষয়ে যথাযথভাবে উত্তীর্ণ হওয়ার যে ব্যবহারিক তালিম তা' দিতে পারলে খুবই ভাল হয়। এ বিষয়ে হাতে-কলমে কাজ করা প্রয়োজন। এ সম্পর্কে দশ হাজারের বেশী প্রচলিত ব্যায়াম আছে। মোট কথা improvisation এমনই এক প্রক্রিয়া যার দ্বারা আপনার বুদ্ধি, আবেগ, হৃদয় এবং বাস্তবচেতনার সম্প্রসারণ ঘটিয়ে আপনাকে সৃজনকারিণী শক্তি হিসেবে প্রাথমিক ছাড়পত্র দিতে দ্বিধা করবে না। এতে মনোযোগ, অনুসন্ধিৎসাও বাড়ে। অন্য কথায় আপনার ভেতরের শক্তি, আবেগ—দেহের প্রতিটি অঙ্গ ও মুখমণ্ডলের অভিব্যক্তি ঘটে সার্থকভাবে যা একটা প্রযোজনার জন্যে বিশেষভাবে প্রয়োজন। এছাড়া

প্রয়োজন শিক্ষা দেওয়ার জন্তে—প্রয়োজন শিল্পীকে নোতুন এবং ঠিকপথে চালিত করার জন্তে। আরো বড় কথা—শিল্পী আপন ক্ষেত্রে যাত্রার জন্তে নিজেই নিজের নিয়ন্ত্রক হিসেবে কাজ করবে। আপনি শুধু পথ দেখাবেন—শিল্পী আপন চালে আপন ক্ষমতায় চলবে। আর একবার পথ চিনে গেলে আপনাকে আর পথ দেখানোর জন্তে কষ্ট করতে হবে না।

চলাফেরা প্রসংগে আর একটা বিষয়ে উল্লেখ করতে হয় বিশেষ ক'রে, তা হলো মঞ্চের ওপর শিল্পীদের বসানো এবং দাঁড়ানো নিয়ে ইংরিজিতে যেটাকে কম্‌পোজিশন ওয়ার্ক বলে—তাই নিয়ে।

প্রথমতঃ, কোন প্রযোজনায় দেখা গেছে অভিনয় ভাল, দৃশ্যসজ্জা ভাল—সবই ভাল—কিন্তু টিম্‌ওয়ার্ক ভাল নয়। এমন অভিযোগ হামেশাই শোনা যায়। সেই টিম্‌ওয়ার্ক বলতে movement-বিজনেসকে বোঝায়। আর বোঝায়—বিপুল সংখ্যক চরিত্রের নাটকে অসংখ্য চরিত্রের ভীড়কে ছোট ছোট দলে সাজানো এবং চরিত্রের সাহায্যে নাট্যমূহূর্ত স্থষ্টির মধ্য দিয়ে সমাস্তিক ছবি আঁকাকে।

দ্বিতীয়তঃ, কম চরিত্রের নাটকে—একটি চরিত্র হয়তো দীর্ঘ এক সংলাপ একটি সোফায় বসে বলে যাচ্ছেন। সেই সংলাপের নাট্যমূল্য হয়তো অসীম। কিন্তু তথাপি সেই চরিত্র একইভাবে কোন বিজনেস না ক'রে অনর্গল কথা ব'লে গেলে একঘেয়ে হয়ে উঠতে পারে। আরো বীভৎস ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায় সেই শিল্পীর সঙ্গে যিনি অভিনয় করছেন তাঁর। এক্ষেত্রে প্রথমে শিল্পীকে কিছু বিজনেস দিন—প্রতিশিল্পীকেও বিজনেস দিন। মনে রাখতে হবে যিনি সংলাপ বলছেন এবং আচরণ দেখাছেন—অপর শিল্পীর আচরণ এবং সংলাপকে যেন react না করেন। একজন শিল্পীর পক্ষে অযথা reaction মারাত্মক ত্রুটী। একজনের কথায় এবং চরিত্র প্রকাশে অপর জন অনুভব করবে—আর অনুভূতি থেকে যে reaction তা' আপনি আপনি হবে আর সেটাই হবে মানবিক এবং স্বাভাবিক—নইলে সিরিয়াস জায়গায় ভাঁড়ের আচরণের মত কৌতুক স্থষ্টি হতে পারে।

তৃতীয়তঃ, মঞ্চের ওপর এক চরিত্র যখন অন্তের সঙ্গে কথার বিনিময় ঘটায় তখন কোন ক্ষেত্রে একঘেয়ে হতে দেওয়া উচিত নয়। চলাফেরা এবং অঙ্গ-সঞ্চালনে যেমন চলমান সজীব চিত্রকে আপনি ফুটিয়ে তুলবেন—অর্থাৎ ব্লকিং এবং চলাফেরার মাধ্যমে আপনি যেমন সুন্দর ছবি আঁকবেন ঠিক তেমি

চরিত্রের সংলাপ বিনিময়ের মধ্যে আপনি দর্শকমনে এক অদৃশ্য ছবি সৃষ্টি করবেন। প্রথমটিতে দেখে—এবং বর্তমানটিতে শুনে—দর্শক কখন উত্তেজিত হবে, কখন বিমর্ষ—অর্থাৎ চরিত্রের আচার-আচরণ এবং কথাবার্তার প্রতিটি মুহূর্তে দর্শকবৃন্দ তার পরিপূর্ণ উত্তাপ গ্রহণ করবে—কখনো হৃদয় দিয়ে কখনো বুদ্ধি দিয়ে। এক্ষেত্রে সংলাপ দীর্ঘ হলেও কিছু যায়-আসে না—আপনি মাত্রা ঠিক রেখে আইডিয়া অনুযায়ী সংলাপের এবং আবেগে যথাযথ ব্যবহার করাতে পারলে আপনার কাজ হাসিল হয়ে যাবে।

মনে হতে পারে যেখানে সংলাপ নেই, কিংবা কম আছে, সেখানে কি হবে? সেখানে দু'ভাবে কাজ করানো যেতে পারে। প্রথমতঃ, সংলাপ না থাকলে খালি অংশে effect music বা আবহ-সংগীতের ব্যবহার। দ্বিতীয়তঃ expression-কে prominent ক'রে দেখানো—এখানে আলোর কাজের ব্যবহারকে কাজে লাগানো যেতে পারে। সংলাপ যেখানে চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য বা নাট্যকারের অভীপ্সা পূরণের সহায়ক নয় সেক্ষেত্রে কথা না ব'লে expression-এর সাহায্য নেওয়া খুব বুদ্ধিমানের কাজ এবং উপযুক্ত। কিন্তু আপনাকে মুস্কিলে পড়তে হবে তখন যখন আপনি যেভাবে শিল্পীর expression-কে কাজে লাগাতে চাইছেন শিল্পী হয়তো তা প্রকাশ করতে পারছে না। সেই সময়ে expression-এর বিকল্প হিসেবে সংলাপ বলাতে পারেন বা সংলাপের সংযোজন ঘটাতে পারেন—তবে কতটা গ্রহণ-বর্জন করবেন এবং তাতে ক'রে নাটকের কোন আদর্শ হানি ঘটবে কি না তা' আপনাকে অবশ্যই বিচার ক'রে দেখতে হবে।

চতুর্থতঃ, চরিত্র যখন কথা বলবে—মঞ্চে অন্য শিল্পীরা যেন চুপচাপ দাঁড়িয়ে না থাকে। তাদেরকেও একজনের কথা react করতে হবে। একজনের কথা শেষ হলে অন্যজনের 'জার্ক' যেন না থাকে সেদিকেও লক্ষ্য রাখতে হবে। 'জার্ক' হলে সিরিয়াস মুহূর্তে দর্শকরা হেসে উঠতে পারেন। মোটামুটি স্বর বিনিময়ে যেন একটা সমতা বা মাত্রা থাকে। যে পর্দায় একজন শিল্পী সংলাপ শেষ করলেন—অন্য শিল্পী যেন তার চেয়ে নিচু পর্দায় সংলাপ না ধরেন—ফলে তা শ্রুতিমধুর হবে না—অনেক সময় শুনতেও পাওয়া যায় না। একই পর্দায় ধরে সংলাপের মধ্যে প্রবেশ ক'রে উঠানামা করালে effect ভাল হয়—একঘেয়ে হয়ে উঠবে না। কথা শেষ না করতে দিয়ে সংলাপ থামিয়ে নিজের সংলাপ বলা অমার্জনীয় অপরাধ—অন্যে নিজেকে প্রকাশ করতে বাধা দিলে

যেমন আমার গায়ে লাগে ঠিক তেমি অন্যকে প্রকাশ না করতে দিলে অপরেরও গায়ে লাগে। শিল্পীদের এই সচেতন প্রতিদ্বন্দ্বীতাহীন মনোভাব গড়ে তোলার এবং যোগ্য ব্যক্তিকে যোগ্য সুযোগ দেওয়ার দায়িত্ব পরিচালক হিসেবে আপনারই।

পঞ্চমতঃ, সংলাপ বলার সময় নেপথ্য শব্দক্ষেপণের ব্যবহারের দিকে রীতিমত লক্ষ্য দিতে হবে। অনেক ক্ষেত্রে দেখা যায় সংলাপের সঙ্গে মিউজিক কোন রকম সিনক্রোনাইজ করেনি। সংলাপের আগেই music এসে গেছে—অথবা সংলাপের এবং সিচুয়েশন পেরিয়ে যাবার পর মিউজিক আরম্ভ হয়। এরজন্যে রীতিমত অনুশীলন প্রয়োজন।

ইদানিংকালে নেপথ্যে শব্দের ব্যবহার এবং প্রচলন বেশী—সাবেক কালের মত বাঁশী বা বেহালার প্রাদুর্ভাব কমে যাচ্ছে। দুঃখের দৃশ্যে একটু বেহালা না বাজলে চলে না। এসব কথা আজকের যুগে অচল। এখন অভিনয় হৃদয় ছেড়ে চিন্তার জগতে আসন পেতে বসে আছে—সেখানে প্রতিটি বিষয়কে নিখুঁত হতে হবে এবং চিন্তার খোরাক জোগাতে হবে। কাজেই নেপথ্য শব্দক্ষেপণের ব্যাপারে আপনি নিশ্চয়ই অভিনবত্ব আনার কাজে প্রয়াসী হবেন। আমি কিন্তু পুরোনো জিনিসকে একেবারে অস্বীকার করছি না—আপনি যদি পুরোনো জিনিস দিয়ে নোতুন কিছু করার আগ্রহী হন তাতেইবা আপত্তি কিসের—সেটাও তো নোতুন ব্যাখ্যা হবে।

আলোকসম্পাত ঃ আলো নিয়ে আলোকপাত করার স্পর্দ্ধা আমার পক্ষে অজ্ঞানতার নামান্তর মাত্র। কারণ, আলোকসম্পাত বিষয়টা যেমন জটিল তেমন বৃহৎ। ও-বিষয়টা নিয়ে মাথা ঘামাতে গিয়েও বুদ্ধির ঘাটতির দরুন ওটাকে ঠিকমত আয়ত্ত করতে পারিনি। মজার ব্যাপারটা হোচ্ছে—এ বিষয় লিখে জ্ঞান দিতে পারা যায় না—কাজের মধ্য দিয়ে এই কাজকে আয়ত্ত করতে হয়।

একজন পরিচালকের পক্ষে আলোকসম্পাতের সবদিক জানা সম্ভব নয়। প্র্যাকটিক্যাল অংশটুকু দীপচিত্রন-শিল্পী অর্থাৎ আলোক-নির্দেশক (Lighting Director) পরিচালনা এবং নিয়ন্ত্রণ করবেন। কিন্তু আলোর সম্পর্কে এবং আলোর ব্যবহার সম্পর্কে কিছু জ্ঞান আপনাকে রাখতেই হবে। আপনি হয়তো সুইচ-বোর্ডে বসে বা কনট্রোল রুমে বসে লাইট অপারেট করবেন না। কিন্তু আপনার প্রযোজনায় কোথায় কীভাবে আলোর কাজকে কাজে

লাগাবেন তা জান্তে হবে—কিউ সিট তৈরীর ব্যাপারে আপনাকে কিছুটা জ্ঞান রাখতে হবে।

প্রথমে আলোকসম্পাত বিষয়ে সাধারণভাবে ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার কথা কিছু ব'লি।

আলোকসম্পাতের কাজটা পৃথিবীর রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসে যেভাবে যত দ্রুত-গতিতে এগিয়ে যাচ্ছে আমাদের দেশে সেই অগ্রগতি খুবই হতাশা-ব্যঞ্জক। একমাত্র কয়েকটি স্থায়ী প্রেক্ষাগৃহ ছাড়া ভালভাবে আলোর কাজ করার বস্তু পাওয়া যায় না। এমন কি স্থায়ী প্রেক্ষাগৃহে যে পরিমাণ স্পট্ লাইট্, মিরর বা অন্যান্য সামগ্রী থাকা প্রয়োজন তাও নেই। আসলে আমরা কাজ চলিয়ে নিচ্ছি—এই যা।

ইংলণ্ডে ২৫০ জন বসার মত প্রেক্ষাগৃহে মঞ্চ থেকে শুরু ক'রে প্রেক্ষাগৃহের বিভিন্ন অংশে ছড়িয়ে আছে দু'শোর ওপর সক্রিয় স্পট্ লাইট্-—বিভিন্ন ধরনের—বিভিন্ন প্রকারের এবং বিভিন্ন কাজের। য়ুরোপের বিভিন্ন রঙ্গমঞ্চ—সে স্থায়ী হোক কিংবা এক্সপেরিমেণ্টাল স্টেজ হোক—সেখানে গিয়ে আলোকসম্পাতের কাজ এবং তার সাজসরঞ্জাম দেখে চক্ষু ছানাবড়া হবার জোগাড় হয়েছিল। আমাদের দেশে ছোট ছোট গ্রুপ থিয়েটারে ফ্লাড লাইটে চালিয়ে নেব—কিংবা দু'চারটে স্পট্ হলে তো দারুন হয়! এর মূল কারণ, আর্থিক অসংগতি, পরের কারণ জিনিসপত্রের অভাব এবং শেষের কারণ আধুনিক জিনিসের এবং সেই জিনিস ব্যবহার করার মানুষের অভাব। যার ফলে ছোট গ্রুপে আলোকসম্পাতের কাজের গুরুত্বটা টিম্ওয়ার্ক বা অন্য কোন স্টাণ্ট জাতীয় জিনিস দিয়ে দর্শকমনকে ভরিয়ে তুলতে হয়। দু'একজন বড় দরের প্রতিভাবান আলোকশিল্পী যাও এ দেশে আছেন—তাও ছোটখাটো গ্রুপের পক্ষে সেই সব প্রতিভাধারীদের কাছে পয়সার অভাবের জন্যে যাওয়া সম্ভব হয় না।

ছোট গ্রুপের পক্ষে দু'একটা স্পট্ নিয়ে অভিনয় করাও অনেক সময় অসম্ভব হয়ে ওঠে। এজন্যে নাটক বাছাই করার সময় ছোট ছোট গ্রুপের উচিত আলোর কাজ নেই বা অল্প আছে এমন ধরনের নাটক পছন্দ করা। কিন্তু আজকের এই অগ্রগতির যুগে তাকি সম্ভব?

আমাদের অভিনয় করতে হয় অন্ধকারে—দিনের আলোয় নয়—শুধু মাত্র পথ নাটক ছাড়া। কাজেই অন্ধকারকে আলোকিত ক'রে তবেই নাটক

উপস্থাপনা। সুতরাং আলো ছাড়া নাটক নয়। আলো মানে শুধু দেখানোর জন্যে আলো জ্বালার সার্থকতা নেই। আজকে অর্থবহুল জীবনে প্রতিটি ক্ষেত্রে অর্থহীনতাকে দূরে সরাতে হবে শক্ত হাতে। কাজেই 'যেন তেন প্রকারেণ'—অজুহাত দেখিয়ে কাজ বা দায় সারা গোছের কোন কাজ করতে গেলে চলবে না। অভিনয় থেকে শুরু ক'রে দৃশ্যসজ্জা ইত্যাদি প্রত্যেকটি বিষয়ে আমরা বিশেষ গুরুত্ব দিই এবং সেই গুরুত্বের মধ্য থেকে তাৎপর্য খুঁজে বের ক'রে চলি প্রতিটি ক্ষেত্রে। এই তাত্পর্য খোঁজাই হোচ্ছে আধুনিক সভ্যতার অন্যতম লক্ষণ।

তাই আলোকের বিশিষ্ট তাত্পর্যের মূল্য দিয়ে এর সঠিক ব্যবহার করা প্রয়োজন। কিন্তু বাস্তবে বিভিন্ন রঙ্গমঞ্চে গিয়ে এবং অপেশাদার নাট্য-গোষ্ঠীর নাটক দেখে কী অসংখ্য ত্রুটী না চোখে পড়ে। সেই ত্রুটী সম্পর্কে প্রথমে আপনি সজাগ হয়ে নিন—তাতে ভবিষ্যতে কাজ করার অনেক সুবিধা হতে পারে।

এমনও দেখা গেছে একটি দৃশ্যের—সময় সকাল। দৃশ্যটি দোতলার একটি ঘর। দর্শকরা মঞ্চের পেছনের দিকের দেওয়ালে একটি জানলা দেখতে পাচ্ছেন ; জানলা হাফ পর্দা দিয়ে ঢাকা। ফ্লাড লাইটে অভিনয় হোচ্ছে। আলো পড়ে মঞ্চের রঙ উজ্জ্বল হয়েছে। কিন্তু জানলার বাইরে যে পথ বা বাড়ী তা' আলোকিত নয়। বাইরের দৃশ্যমান অংশটুকু অন্ধকারে নিমজ্জিত। অথচ নাটকে বলা হোচ্ছে সকালের দৃশ্য। আলোকসম্পাতের কাজে ত্রুটী থাকার ফলে নাটকে বাস্তবতা ধরে রাখা গেল না।

আপনি ভাল ক'রে একটা গোটা দিনকে লক্ষ্য করুন। দেখবেন প্রকৃতি সকাল থেকে সন্ধ্যে পর্যন্ত ক্ষণে ক্ষণে কত বিচিত্র রঙ নিয়ে হাজির হয়। ভোর-বেলায় রঙ এক রকম—একটু বেলা হলে তার রঙ অন্য রকম। এমনিভাবে দুপুর, বিকেল—সন্ধ্যের আগে এবং সন্ধ্যের সময়, এক এক রকমের রঙ। এই রঙের পরিবর্তন শুধু দিনে নয়—রাতেও হয়। অমাবস্যার রঙ এক রকম—একাদশীর একরকম এবং পূর্ণিমা আবার অন্য আর এক রকম। ঋতুভেদেও দিনের রঙ পরিবর্তন হয়। শীতের সকাল আর গ্রীষ্মের সকালের রঙ এক রকম নয়। বর্ষাকালে মেঘলা দিনের সকালের রঙ আর এক রকম।

আপনি যখন কোন ঘরের দৃশ্য রচনা করেন তখন সেই ঘরের সঙ্গে যদি বাইরের অংশের প্রত্যক্ষ যোগাযোগ করেন—তা হলে লাইটিং-এর প্ল্যানিং করতে হবে সেই দৃশ্যে যে সময়, কাল উল্লেখ করা হয়েছে তবে প্রকাশ্য এবং

নেপথ্য ভূমিকাকে কেন্দ্র ক'রে। নচেৎ—বাইরে ঘন বর্ষার কথা উল্লেখ ক'রে ভেতরের ঘরে—ঘরের নিজস্ব বাতি না জ্বালিয়েই তীব্র আলো ফেলে বসলেন। ব্যাপারটা রীতিমত জগাখিচুড়ি হয়ে গেল।

আমরা ভাল আলোর কাজ বলতে অনেকে এখনো পর্যন্ত আলোর সাহায্যে চমকসৃষ্টির কাজকেই প্রশংসা করি। দুঃখের মুহূর্তে হঠাৎ ক'রে ফ্লাড্ লাইট্ নিভিয়ে মুখে স্পট্ ফেলে দিই—সে দিন হোক আর রাত হোক। মুখকে বিশেষ ক'রে—ফেসিয়্যাল একস্‌প্রেশনকে প্রমিনেণ্ট করার প্রয়োজনীয়তা নেই এমন কথা বলছি না। কিন্তু যখন তখন নয়—বিশেষ প্রয়োজনে বাস্তবতা এবং যৌক্তিকতাকে মেনে নিয়ে।

প্রায় দেখা যায়—মৃত্যুর দৃশ্যে লাল আলো জ্বালানো হয়—সে আত্মহত্যা হলেও, ছুরি খেয়ে মরলেও, গলায় দড়ি দিয়ে মরলেও। রক্তপাতহীন মৃত্যুতেও লাল রঙের প্রচুর ব্যবহার দেখা যায়। রক্তপাত হলে লাল রঙের ব্যবহারের মধ্যে খানিকটা তাত্‌পর্য খুঁজে পাওয়া যায়। কিন্তু, রক্তের রঙ কি সত্যসত্যই লাল? তা হলে প্রশ্ন আসবে মৃত্যুর রঙ কি? মৃত্যুর রঙ কি তা জানতে গেলে মৃত্যু কিভাবে হলো—সাপে কামড়ে, না আগুনে পুড়ে, না ক্যানসারে? কাজেই মৃত্যুর এক রকম রঙ হতে পারে না। মৃত্যুর প্রকৃতি ও গুরুত্ব উপলব্ধি ক'রে আপনাকে রঙের ব্যবহার করতে হবে।

সন্ধ্যে হলেই লাইট্ ব্যবহার করি। সেই একই লাইট্ রাত পর্যন্ত ব্যবহার কবতে দেখা গেছে। কখনো দর্শকরা চিৎকার ক'রে উঠেছে—'দাদা লাইট্ বড করুন'। যিনি কনট্রোল করছেন তিনি দর্শকদের ধাক্কায় গভীর রাতের দৃশ্যে দুম ক'রে পাঁচশো সাদা স্পট্ জেলে দিলেন। এ রকম তো হামেশাই হয়।

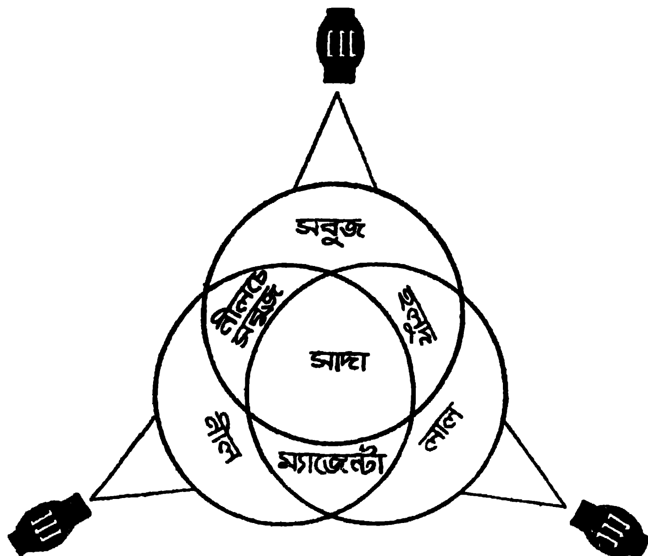
অনেক সময় মুড লাইট ব্যবহার করতে গিয়ে গ্রীন রং ব্যবহার করা হয়—নাটকের বিশেষ একটি গুরুত্বপূর্ণ অংশ বা অভিনয়কে বিশেষভাবে দর্শক সমক্ষে প্রতিভাত করার জন্য। সেই সময় অন্যান্য লাইট ডিমারের সাহায্যে কিছুক্ষণের জন্যে ফেড আউট করা হয়। কিন্তু মুড লাইটের জন্যে কি শুধু গ্রীন বা নীল আলোর স্পট্ ব্যবহার করা উচিত হবে? মনে হয় না। কারণ, নাটকের যে অংশে মুড লাইট ব্যবহার করা হোচ্ছে তার পরিস্থিতির ঢঙটি কি রকম—কোন দ্বন্দ্ব বা ভাবকে রূপায়িত করা হোচ্ছে তা বুঝে তবেই রঙ ঠিক করতে হবে।

মানুষের মনের মধ্যে যে আবেগের সুর সেই সুর অনুযায়ীও আমরা মনের

রঙ বদলাই। তাহলে আলোকসম্পাতের সময় সেই মনের রঙ অনুযায়ী আলোর রঙকে কেন কাজে লাগানো হবে না ?

তাহলে প্রথমেই আপনাকে জানতে হবে কোন্ পরিস্থিতিতে, সময়ে কি রকম রঙের ব্যবহার করতে হবে। প্রকৃতিতে যত রকম রঙ আছে এবং সেই রঙ মিশ্রণ করলে মূল যে যে রঙগুলো পাওয়া যায় তা জানা দরকার।

লক্ষ্য করুন—রঙের রূপান্তর কেমন ক'রে হয়—



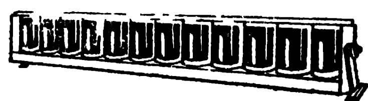
(২৬নং ছবি)

এরপর একটু ভাল ক'রে লক্ষ্য করলে দেখবেন মঞ্চে কম আলো ব্যবহার করার ফলে অনেকের মুখের ভাব—অনেক বস্তু অন্ধকারে থেকে যায়। একজনের জন্যে অন্য জন অন্ধকারে থেকে যান। ঐ যে বলি না—ভদ্রলোক লাইট্ নিয়ে অভিনয় করতে পারেন না। অভিনয় করতে গিয়ে স্পটের আলোর অর্দ্ধেকটা পড়ে মুখে, অর্দ্ধেকটা পড়ে দেহে। ফলে, নাটকীয় মুহূর্তে একজন অভিনেতার কাছ থেকে যা দেখার তার অনেক কম অংশ আমরা দেখতে পাই। আরো অসুবিধা কখন জানেন, মঞ্চে যখন দুয়ের বেশী চরিত্র উপস্থিত থাকে এবং সবাই যখন একটা বিশেষ নাট্যমুহূর্ত সৃষ্টির সহায়করূপে কাজ করে তখন মাত্র দু'টি স্পটে একজনের মুখ ধরতে অন্যের কথা ফুরিয়ে যায়—

*এবং স্পটের আলো এমনভাবে এর জায়গায় ওর মুখে পড়ে যাতে ক'রে গোটা প্রযোজনার মান নষ্ট হয়ে যায়। এদিক থেকে বাঁচতে গেলে স্পটকে মোবাইল না ক'রে ফিক্সড করাই ভাল—এর জন্যে হয়তো যা এফেক্ট সৃষ্টি করতে চাইছেন তা আপনার মনের মত হবে না—কিন্তু অন্যান্য অসুবিধা থেকে মুক্ত হতে পারেন।

গডন ক্রেগ মশাই আলোর মধ্যে যে গতিশীলতার প্রবর্তন করতে চেয়েছেন তাকে আমরা সবাই স্বাগত জানিয়েছি। মঞ্চে চলমান বস্তু বলতে একমাত্র চরিত্রাভিনেতাদেরকেই আমরা কিছুদিন আগে পর্যন্ত জেনে এসেছি। কিন্তু মঞ্চ মানুষের এই চলমান গতিশীলতাকে আরো গতিশীল করেছে বর্তমান যুগের আলোক-শিল্প।

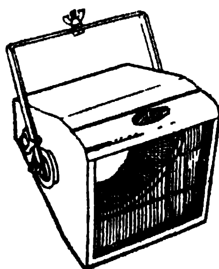
এদেশে সাধারণত কি ধরনের লাইট ব্যবহার করা হয় দেখুন—



[ফুট্ লাইট্] (২৭নং ছবি)

ফুট্ লাইট্

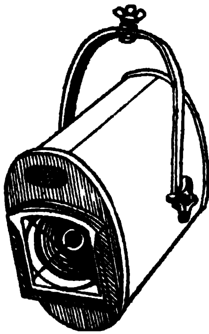
সাধারণভাবে মঞ্চকে আলোকিত করার জন্যে এই আলো মঞ্চের সামনে ব্যবহার করা হয়। আবার মঞ্চের ওপরে এবং প্রসিনিয়ামের দুই ধারেও এই আলো ব্যবহার করা হয়ে থাকে।



[ফ্লাড্ লাইট্] (২৮নং ছবি)

ফ্লাড লাইট

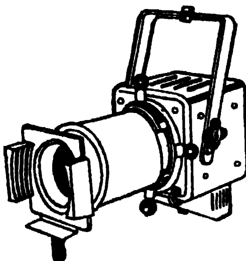
মঞ্চের ওপরে টপ্ লাইট হিসেবে ব্যবহার করা হয়। সাইক্লোরামার জন্যেও এই লাইট বিশেষ ক্ষেত্রে বিশেষ এফেক্ট সৃষ্টির জন্যে ব্যবহার করা হয়ে থাকে।



[স্পট্ লাইট্] (২৯নং ছবি)



[বেবি স্পট্ লাইট্] (৩০নং ছবি)



[মিরর্ স্পট্ লাইট্] (৩১নং ছবি)

স্পট্ লাইট্

বিভিন্ন মুড এবং পরিস্থিতিকে জীবন্ত ক'রে তোলার জন্যে এই আলোর ব্যবহার সারা বিশ্বে প্রচলিত। এই আলো বিভিন্ন ধরণের হয়ে থাকে।

বেবি স্পট্ লাইট্

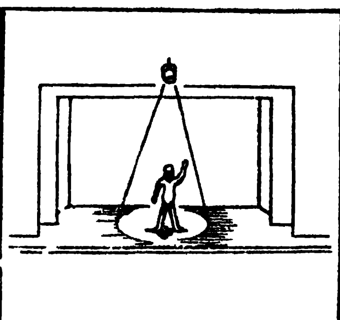
নাটকে উল্লেখযোগ্য কোন বস্তু বা ব্যক্তিকে বা ব্যক্তির বিশেষ ভঙ্গিমাকে বিশেষ ভাবে প্রতিভাত করার জন্যে এই আলোর বিপুল ব্যবহার লক্ষ্য পড়ে।

মিরর্ স্পট্ লাইট্

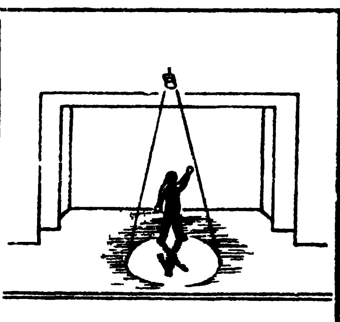
এই আলোর ব্যবহার অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। সাধারণ স্পট্ লাইটে বিশেষ স্থান আলোকিত হলেও তার রশ্মি ছড়িয়ে থাকে মঞ্চের বেশ কিছু স্থানে। কিন্তু মিরর্ স্পটে শুধু মাত্র ব্যক্তি বা বস্তুর নির্দিষ্ট স্থান ছাড়া অন্য স্থান অন্ধকার থাকে।

সাধারণভাবে মঞ্চে কি ধরণের আলো ব্যবহার করা হয় তা জানার পর আপনাকে জানতে হবে মঞ্চের কোন্ জায়গায় আলো বসালে কোথায় কি ভাবে তার কতটুকু এফেক্ট হবে।

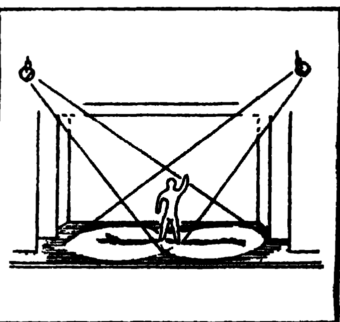
মঞ্চের কোন্ জায়গায় কি ভাবে আলো বসাতে হয় তা লক্ষ্য করুন।

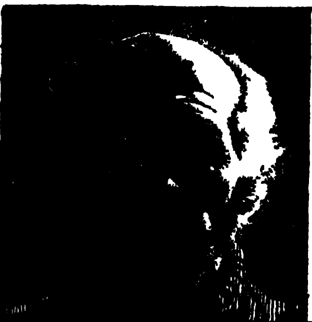
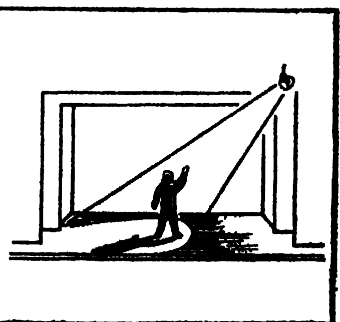
৩২নং ছবি

৩৩ন ছবি

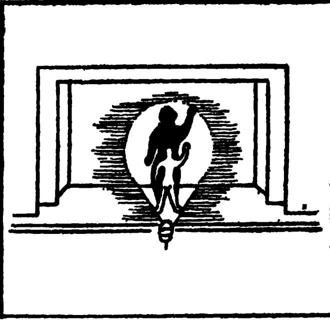



৩৪নং ছবি

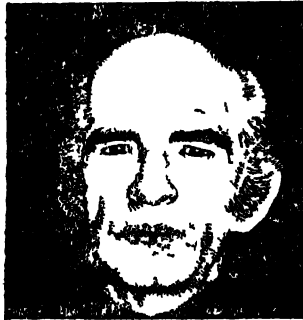



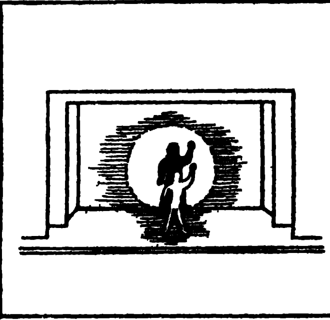
৩৫নং ছবি





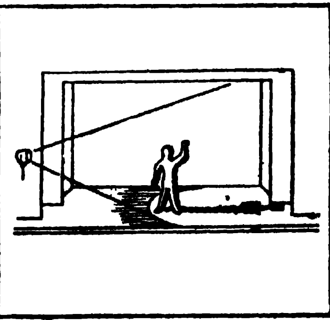
৩৬নং ছবি



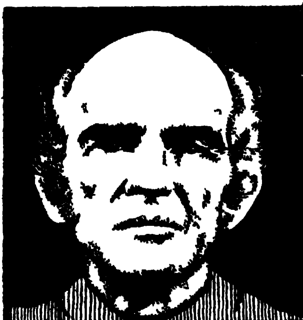


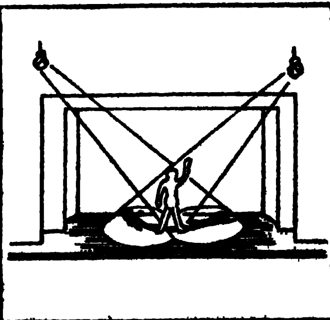
৩৭নং ছবি



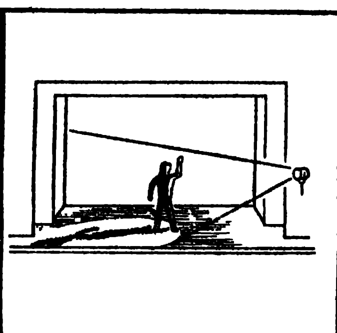


৩৮নং ছবি

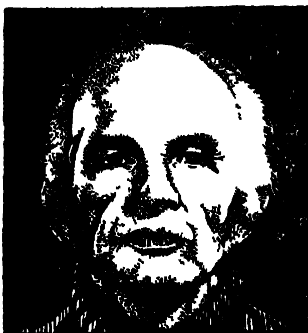
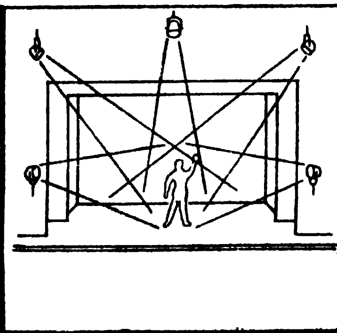




৩৯নং ছবি

৪০নং ছবি

৪১নং ছবি

এর পর যা জানার বিষয় তা হলো—আলোকসম্পাতের জন্যে প্রয়োজনীয় সাজসরঞ্জামের নাম ও তাদের ব্যবহার। এছাড়া মঞ্চে অভিনয়ের সময়ে অভিনয়-শিল্পীরা অভিনয়ের জন্যে মেক-আপ ক'রে আসেন। কোন নাটকে চড়া মেক-আপ্, কোন নাটকে লাইট্। আবার একই নাটকে নাটকের রীতি, বিষয়বস্তু অনুযায়ী চড়া-নরম মেক-আপ্ও হোতে পারে। আলোক-সম্পাতের প্ল্যানিং-এর সময় সেই মেক-আপের রঙের সঙ্গে আপনার আলোর এফেক্ট কোথায় কতটুকু এবং কীভাবে কাজ করবে তা লক্ষ্য রাখতে হবে। কোন লাইটের মেক-আপের বিভিন্ন রঙকে টেনে নেওয়ার ক্ষমতা কতটুকু তা' না জানলে ফর্সা রঙের মেক-আপ নিয়ে শিল্পী হয়তো আপনার আলোর ব্যবহারের ধাক্কা খেয়ে নিমেষেই কাল এবং কদাকার হয়ে পড়বেন।

এর পরেও জানতে হবে বিভিন্ন effect এবং সেই effect-এর সাজসরঞ্জাম। স্লাইড্, প্রোজেক্টার ইত্যাদির ব্যবহার—সাইক্লোরামায় effect সৃষ্টি করার বাস্তব রীতিকে।

বিদেশে বিপুল পরিমাণ আলোর ব্যবহার করা হয় কেন জানেন? চমক সৃষ্টির জন্যে নয়—ডিটেলের কাজকে তরান্বিত করার জন্যে—গোটা মঞ্চকে যখন অন্ধকার ঘরে বসে দেখবেন তখন মনেই হবে না যে 'হলে' বসে একটা নকল মঞ্চকে দেখছেন। দিনের আলো ঘরের মধ্যে ঢুকে পড়ার সময় আপনি যদি ঘর দিয়ে হেঁটে যান বাস্তবে যেখানে যতটুকু আপনার ছায়া পড়ে নকল মঞ্চের উপর একজন অভিনেতার সেই ছায়াটুকু পডতে দেখে নিশ্চয়ই আশ্চর্য হতে হয়। আরো আশ্চর্য হতে হয়—বাইরে যখন সূর্যের আলো সরে যায়—আপনার ছায়াও ঠিক সেই অনুপাতে সরে যায়।

তবে, স্বদেশের সঙ্গে বিদেশের কর্মকাণ্ডকে কোনমতেই উদাহরণ দিয়ে গুলিয়ে দেওয়া বা হীন করা ঠিক হবে না। আমার মনে হয় আমাদের অনেক মাথা আছে, কাজ করার শক্তি যদি আরো থাকতো তা হলে আমরাও অনেক কাজ করতে পারি—এবং বেশী করতে পারি। আমাদের উপায় বের করতে হবে—কি ক'রে সংক্ষিপ্ত শক্তিতে দীর্ঘপথ অতিক্রম করতে পারি।

ইদানিং এদেশে নাটকে আলোর কাজের ভূমিকা বেড়েছে, চাহিদাও বাড়ছে, এমনকি চমক দেখার আতিশয্যও। বিভিন্ন প্রতিযোগিতা এবং অপেশাদার গোষ্ঠীদের একাংক নাটক দেখতে গিয়ে গতানুগতিক আলোকসম্পাতের কাজ দেখে বিরক্তও হতে হয়। যেমন শেষ দৃশ্যে বিপ্লব বা লডাই জাতীয় কথা থাকলেই ফ্রিজ করিয়ে দিয়ে লাল আলো জ্বালানো। এই রীতি যে বাস্তব সম্মত নয় এমন কথা বলছি না। কিন্তু এই একই ধরনের উপস্থাপনা কেন? এই পটভূমিকা পরিবর্তনের কি প্রয়োজন নেই? আছে কি না আছে এর সব কিছু নির্ভর করবে পরিচালক হিসাবে আপনার নিজস্ব প্রবণতার ওপর।

দৃশ্যসজ্জা : দৃশ্যসজ্জা বিষয়ে আপনাকে এদেশের পরিচালক হয়ে প্রথমেই আপনাকে আর্থিক সংগতির কথা ভাবতে হবে। অর্থ ভাল থাকলেও যদি নাটক এক দুদিন অভিনয়ের পর অচল ব'লে ঘোষিত হয় তা' হলে মাথায় হাত রাখতে হবে। সুতরাং যে নাটক আপনাকে হাতে নিয়ে নামতে হবে তাতে কতগুলো প্রয়োজনীয় দৃশ্য আছে দেখতে হবে। একটি দৃশ্য থাকলে কোন কথা নেই—ভাবতে হবে একাধিক দৃশ্য থাকলে। একাধিক দৃশ্য থাকলেও কোন অসুবিধা নেই যদি তা' কোন ঘূর্ণায়মান ব্যবসায়িক রঙ্গমঞ্চে অভিনয় হয়। কারণ ব্যবসায়িক রঙ্গমঞ্চে প্রধানত আমরা দৃশ্যপট পেয়ে থাকি। কিন্তু এদেশের অধিকাংশ রঙ্গমঞ্চ ঘূর্ণায়মান নয়। সুতরাং বিপুল-দৃশ্য-বহুল নাটক

প্রযোজনা অর্থ-সাপেক্ষ বিষয়। এছাড়া গ্রামাঞ্চলে বা প্রবাসে নাটক করতে যাওয়ার জন্যে বিপুল দৃশ্যভার কাঁধে বহন করার শক্তি আমাদের নেই। সেই কারণে বিপুল-দৃশ্য-বহুল নাটক সাধারণতঃ আমরা বাদ দিয়ে থাকি বা সম্পাদনা ক'রে একই দৃশ্যে আনি। তাও সম্ভব না হলে একই দৃশ্যের মধ্যে—'সাজেশন' ব্যবহার ক'রে অনেক দৃশ্যের কাজ একটি দৃশ্যে শেষ করি। অবিশ্যি গতিশীল এই যুগে ঘনঘন প্রেক্ষাপট পরিবর্তনে দর্শকের ধৈর্যহানি ঘটে।

কাজেই আজকের দৃশ্যপট যুগ এবং সময়ের প্রয়োজনের তাগিদে রচিত হওয়া বাঞ্ছনীয়। অল্পশ্রমে—অল্প খরচে অনেক কথা বলায় বুদ্ধিজীবিদের কাছে প্রশংসাও পাওয়া যায়। কিন্তু মুস্কিল হয় সাংকেতিক নাটকে বাস্তব দৃশ্যপট আর বাস্তব নাটকে সাংকেতিক দৃশ্যপট ব্যবহার করতে গিয়ে। হঠাৎ এবং সহজে স্টান্ট্ দেবার মোহ অনেকের আছে—দর্শক সম্পূর্ণ তৈরী নয় ব'লেই এই স্টান্ট্ বিপ্লবের রাজত্ব আর হয়তো কিছুকাল চলবে—কিন্তু এর পরে?

সুতরাং ভাবনার সময় এসেছে। যেখানে নাটক নিজেই রাজা সেখানে অহেতুক দৃশ্যপটের প্রয়োজন নেই। কিন্তু দৃশ্যপটের জন্যে নাটক—আমার মনে হয় আপাততঃ এদেশের জন্যে তা প্রয়োজন নেই, যাঁরা ব্যবসা করেন তাঁদের পক্ষে ভাবনার বিষয় হতে পারে। তথাপি নাটকে কিছু-না-কিছু দৃশ্যপট না হলে মানায় না। পয়সা যাঁদের আছে তাঁদের চিন্তার কারণ নেই—আমি শুধু যাঁদের পয়সা নেই এবং অল্প আছে তাঁদেরকে বলবো যতটা সম্ভব বুদ্ধিদীপ্ত অথচ সহজ সরল সাজেসটিভ মঞ্চ রচনা করুন—এতে যাঁরা অনভিজ্ঞ তাঁরা মোটামুটি একটা ছবি দেখতে পাবেন—যাঁরা অভিজ্ঞ তাঁরা বুদ্ধি দিয়ে সেই ছবির মূল্যায়ন করতে পারবেন।

এ বিষয়ে সাধারণভাবে—

১। 'রেখাচিত্রের' ব্যবহারিক জ্ঞান।

২। বিভিন্ন রঙের ব্যবহার।

৩। ড্রইং সম্পর্কে জ্ঞান।

৪। কাঠ, ক্যানভাস এবং স্টেট তৈরীর অন্যান্য জিনিসের ব্যবহার-বিধি প্রসংগে জ্ঞান রাখতে হবে।

৫। বিভিন্ন শ্রেণীর দৃশ্যসজ্জা সম্পর্কে জ্ঞান।

দৃশ্যসজ্জা রচনায় ক্ষেত্রে নাটকের শ্রেণী বিভাগের দিকেও নজর রাখতে হবে। অর্থাৎ নাটকটি কি জাতীয় নাটক—বাস্তব, সিম্বলিক, ঐতিহাসিক না

কাল্পনিক। নাটকের এই শ্রেণী অনুযায়ী দৃশ্যসজ্জার মেজাজ আপনাকে আনতে হবে।

একটি নাটকে যদি অসংখ্য দৃশ্য থাকে তা হলে সেই নাটককে ঘূর্ণায়মান মঞ্চে অভিনয় করানো অনেক সুবিধা আছে। কিন্তু নিজেরা মঞ্চ ক'রে দৃশ্যবহুল নাটক উপস্থাপনা করার অনেক অসুবিধা। বহু দৃশ্যের নাটককে সম্পাদনা ক'রে নিয়ে অল্প দৃশ্যের মধ্যে আনা একটি সুবিধাজনক পন্থা। অবিশ্যি বহু দৃশ্যকে এখন জোনে (Zone-এ) ভাগ ক'রে নিয়ে আলোর কাজের সাহায্যে নাটককে গতিশীল করার চেষ্টা করা হচ্ছে।

সাবেক যুগে মানুষের হাতে সময় ছিল—এখন সব কিছু সংক্ষিপ্ত—অল্প অবকাশে বেশী পাওয়াব আকাঙ্ক্ষা ক্রমশঃ বাড়ছে। এমনও দেখা যায় বহু দৃশ্যের অবতারণার ফলে এক একটি দৃশ্যের পব দৃশ্যান্তব ঘটানোর জন্যে অনেক সময় চলে যায়—তার জন্যে দর্শকরাও বিরক্ত বোধ করেন। পবিচালক হিসেবে আপনাকে লক্ষ্য রাখতে হবে—দৃশ্যান্তরের জন্যে খুব বেশী সময় যেন নষ্ট না হয়। আর এই সময় নষ্ট না করার জন্যে আপনাকে নেপথ্য সংগঠনকে খুব শক্ত ক'রে গড়ে তুলতে হবে। দৃশ্যান্তর পদ্ধতি সম্পর্কেও আপনাকে মহড়া দিতে হবে।

একটি স্থায়ী মঞ্চের দৃশ্যসজ্জা রচনায় যে সুবিধা পাওয়া যায় অস্থায়ী মঞ্চে তা' কখনোই সম্ভব নয়। আপনি দৃশ্যপট ভাড়া ক'রে আনলেও সব সময় যে তা' আপনার মনমাফিক হবে এমন কথা হলফ্ ক'রে বলা যায় না। এক্ষেত্রে পেছনের কাল পর্দা যখন পান, তখন ভাড়া ক'রে বয়ে আনার চেয়ে ঐ টাকায় আপনি নিজেও দৃশ্যপট রচনা ক'রে নিতে পারেন। এই সহজ পন্থাটি হোচ্ছে সাংকেতিক দৃশ্য রচনা। যেমন নাটক হোক না কেন, আপনার পরিমিত শিল্পবোধ নাটকের মেজাজ এবং আপনার পকেট বিবেচনা ক'রে ইংগিতের সাহায্যে আপনি নাটকের নির্দিষ্ট স্থানের বিশেষ পটভূমি সৃষ্টি করতে পারেন।

এই দৃশ্যসজ্জা প্রসংগে আলোচনা করতে গিয়ে মঞ্চের স্থায়ী-অস্থায়ী আসবাবের কথা ভুললে চলবে না। প্রপস্ ব্যবহারের মধ্যেও লজিক এবং রিয়ালিটি থাকবে। আপনি মঞ্চে এমন কোন বস্তু ব্যবহার করবেন না যার সঙ্গে নাটক বা নাটকের চরিত্রের কোন সম্পর্ক নেই। মঞ্চের মধ্যে যেমন অযথা বস্তুর ভিড় করাবেন না ঠিক তেমি প্রয়োজনীয় বস্তুর কম কোন জিনিস

রাখবেন না। আপনার হয়তো প্রয়োজন হ'ল একটা বড়লোকের ঘরের দামী সোফা—আপনি হয়তো সংগ্রহও ক'রে ফেললেন। সোফার সঙ্গে প্রয়োজন একটা ভাল ডিভান। সে জায়গায় আপনি সংগ্রহ করলেন একটা আমড়া কাঠের শ্যাওলা ধরা তক্তাপোষ। ডিভানও প্রয়োজনীয়—সোফাও প্রয়োজন। কিন্তু আপনি সংগতি রক্ষা করতে পারলেন না। দৃশ্যপটে আপনি হয়তো দেখালেন বড়লোকের একটি আধুনিক ঘর। কিন্তু বই রাখার আলমারীটি পুরোনো যুগের পালিশ চটা। এই রকম অসংগতিকে কি আপনি মনে-প্রাণে সমর্থন করবেন ?

এমনও হতে পারে—আপনি দৃশ্যসজ্জায় সাংকেতিকরণের অনুপ্রবেশ ঘটিয়েছেন। কিন্তু props অর্থাৎ আসবাব সজ্জায় পুরোপুরি বাস্তবতাকে রাখতে চাইছেন। আপনি আপনার মেজাজ নিয়ে যা খুশী তাই করতে পারেন—কিন্তু সামঞ্জস্যের কথা আপনাকে ভাবতেই হবে।

এছাড়া মঞ্চে এমন কিছু দৃষ্টিকটু জিনিস রাখা উচিত নয় যা নাটকের বাইরের জিনিস। আসবাবের রঙ বা চেহারা যেন অপ্রয়োজনীয় না হয় —যা অভিনয় বা নাটক ছেড়ে কেবল সেই বস্তুর প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করতে সক্ষম হবে। এই রকম কোন বস্তুকে মঞ্চে ওঠানোর আগে একটু ভেবে নেবেন।

রূপসজ্জা ঃ অঙ্গরচনা এবং সাজপোশাক নিয়ে প্রাথমিকভাবে এর আগেই কিছু বলা হয়েছে। এখানে এ বিষয়ে পুনরায় আসার কারণ নাট্যপরিচালকদের দিকে তাকিয়েই। এককভাবে একজন শিল্পীর অংগ রচনার বিষয়টা সম্পূর্ণ ব্যক্তিগত—যদিও সেই একক ব্যক্তিকে অনেকের সঙ্গে অভিনয়ে অংশ গ্রহণ করতে হয়।

আপনি যখন নাট্যপরিচালনায় অংশ নেন তখন সমস্ত শিল্পীদের সামগ্রিক মেক-আপের দিকে আপনাকে দৃষ্টিপাত করতে হবে। শিল্পীরা নিজে নিজেদের মেক-আপ করলেও আপনাকে তার সামগ্রিক ব্যঞ্জনার দিকে বিশেষভাবে দৃষ্টিপাত করতেই হবে।

বর্তমানে অনেক দলে দেখা যায়—যিনি বৃদ্ধের পার্ট করছে তিনি কিছুতেই মাথায় জিংক অক্সাইড দিয়ে চুল পাকা করতে চান না—এমনকি সামান্ত পেন্সিলের দাগ টেনে মুখে শেড দেওয়াতেও অনেকের আপত্তি থাকে। কারোর মেক-আপ ভাল—আবার কারোর মেক-আপ যথেষ্ট খারাপ—দৃষ্টিকটু। সুতরাং

পরিচালক হিসেবে মেক-আপ—শুধু মেক-আপ কেন, অঙ্গাবরণের প্রতিটি বিষয়ের দিকে নিখুঁতভাবে দৃষ্টিপাত করতে হবে।

মোটামুটিভাবে অভিনেতার সামগ্রিক অঙ্গের চেয়ে মুখের ওপর দৃষ্টি যায় মানুষের আগে। আবার মেক-আপ বলতে শুধু মুখের মেক-আপ নয়। অঙ্গের যে যে প্রত্যঙ্গগুলি বিশেষভাবে দর্শকের দৃষ্টিগোচর হয়, তার প্রতিটি প্রত্যঙ্গের মেক-আপ সম্পর্কেও সচেষ্ট হওয়া বাঞ্ছনীয়। বাস্তবে দেখা গেছে—কাল মুখের ওপর মেক-আপ চড়িয়ে এমন উজ্জ্বল করা হলো—যে হাত আর পেটের খোলা অংশ কালো রইল। মেক-আপ নিতে বা করতে পারলেন না—অজুহাত হিসেবে যে যুক্তি খাড়া করাবেন তাহলো—এত অল্প সময়ে সব জায়গায় মেক-আপ করবো কি করে? সুতরাং বুঝতে পারছেন—মঞ্চে আসার আগে ফুলবাবু সেজে নয়—সঙ্গী জুটিয়ে গল্প ক'রে সময় নষ্ট নয়—হাতে অনেক সময় নিয়ে মেক-আপ রুমে উপস্থিত হতে হবে। এছাড়া ভাড়া-করা মেক-আপ-ম্যান একজন হলে দশজনকে নিখুঁতভাবে মেক-আপ করতে কত সময় লাগবে একবার ভেবে দেখুন। সেই কারণে মেক-আপের প্রাথমিক কাজটুকু যদি আপনি নিজে সেরে নেন তাহলে মেক-আপ-ম্যানকে আপনি তাঁর কাজের সুবিধা ক'রে দেবেন। মঞ্চে গমনাগমনের গুরুত্ব বুঝে প্রয়োজন অনুসারে একে একে মেক-আপ নেবেন। মেক-আপ রুমে গিয়ে অযথা তাড়াহুড়ো করতে গেলে মুস্কিল হবে। 'দিন তো দাদা আইভুরো পেনসিলটা' 'রুজটা কোথায় গেল'—'এক্ষুণি ড্রপ উঠবে'—জাতীয় গোলমাল থেকে বিরত হওয়ার কার্যক্রম আগে থেকেই ভেবে নিতে হবে কিংবা বেঁধে দিতে হবে।

একটা মুখে যে যে অংশগুলো মেক-আপের জন্যে বিশেষভাবে দৃষ্টি দিতে হবে সেগুলো হ'ল—

১। কপালের ওপর থেকে মাথার চুল পর্যন্ত।

২। কপাল।

৩। কান।

৪। চোখ।

৫। নাক।

৬। কপোল—চোখ আর নাক বাদ দিয়ে।

৭। ঠোঁট।

৮। মুখ (ঠোঁটের অংশ বাদ দিয়ে—ঠোঁটের ওপর এবং নীচের সব অংশটুকু)।

৯। গলা।

মেক-আপ বা অংগ রচনার জন্যে সাধারণতঃ দু'রকমের রঙ ব্যবহার করা হয়—

(১) তৈলাক্ত—যাকে বলে গ্রিস পেইন্ট। (২) জলীয় রঙ্—ইংরিজিতে যাকে বলে ওয়াটার কলার। বর্তমানে তৈলাক্ত রঙের ব্যবহারের আধিক্য বেড়েছে সারা পৃথিবী জুড়ে। প্রাচীন ভারতীয় থিয়েটার, লোকনাট্য এবং মূকাভিনয়ের জন্যে চড়া মেক-আপ প্রয়োজন হয়। সেই কারণে এই সব অভিনয়ের জন্য জলীয় মেক-আপ ব্যবহারের বিপুল প্রচলন আছে।

প্রথমে চুল ছাড়া মুখের প্রতিটি অংশে আপনাকে একটা ফাউনডেশন দিয়ে (চরিত্রের প্রয়োজন অনুসারে) অর্থাৎ একটা রঙ্ দিয়ে মুখটা ঠিক ক'রে নিতে হবে। রঙ্ চড়ানোর আগে দেখতে হবে মুখের ত্বকের অংশে কোন রকম রুক্ষতা আছে কি না। যদি থাকে তাহলে মুখ সাবান দিয়ে পরিষ্কার ক'রে ভেজলিন জাতীয় তৈলাক্ত বস্তু দিয়ে মুখটাকে সামান্য নরম ক'রে নিতে হবে। প্রাথমিক রঙ্ মুখে বসানোর জন্য জল দিয়ে প্যাডিং করা প্রয়োজন। নইলে রঙ মুখে বসবে না। প্রাথমিক রঙ্ বসানোর পর মুখের আকৃতি পরিবর্তনের জন্যে—টোন বজায় রাখার জন্যে—আপনাকে বিভিন্ন রঙ ব্যবহার করতে হবে। এই রঙকে লাইনিং কলার বলে। তারপর চরিত্রের ভিন্নতা অনুযায়ী মুখের বিভিন্ন স্থানে শেডের ব্যবহার। শেড পেন্সিল দিয়েও করা যায়—আর তুলির সাহায্যে রঙ্ দিয়েও করা যায়।

মুখমণ্ডলের আকৃতিগত পরিবর্তন, বয়েসের তারতম্য বোঝানোর জন্যে মেক-আপ শিল্পে হাইলাইটের একটা বিশেষ ভূমিকা আছে। লাইনিং কলারের যেমন বিভিন্ন প্রকারের রঙ থাকে—ফাউনডেশনেও তেমনি অসংখ্য রকমের রঙ্ থাকে। হাইলাইট মুখের বিভিন্ন অংশকে উজ্জ্বল করানোর জন্যে ব্যবহার করা হয় বিশেষভাবে।

কপালের ওপর থেকে মাথার চুল পর্যন্ত মেক-আপের জন্যে সে জিনিসগুলো প্রয়োজন হতে পারে তা হলো সাদা রঙ, পাউডার, চিরুনি, কাল রঙ বা পেন্সিল, শাদা-কালো, ব্রাউন রঙের ক্রেপ, ব্রাস বা তুলি ইত্যাদি। কম বয়েসের শিল্পী বেশী বয়েসের চরিত্রের অভিনয় করলে চুল পাকাবার দরকার হলে

জিংক অক্সাইড বা পাউডারের সাহায্যে করা যেতে পারে। অনেক সময় দেখা গেছে খুব এক বৃদ্ধের চরিত্র যার সমস্ত চুল পাকা ব'লে ঘোষিত হয়েছে, তাকে সামনের দিক থেকে দেখলে বেশ বৃদ্ধ ব'লেই মনে হয়—কিন্তু অসাবধানতাহেতু তিনি পেছনের কাঁচা চুলে রঙ লাগাতে ভুলে গেলেন। এরজন্যে চোখে দেখার আনন্দ থেকে বঞ্চিত হয়ে দর্শক অভিনেতার ভেতরের গুণকে পুরোপুরি মর্যাদা দিতে অনেক সময় দ্বিধাবোধ করেন। বিশেষ বিশেষ চরিত্রের জন্যে মাথার পরিমাপ অনুযায়ী পরচুলা (wig) ব্যবহার করা যেতে পারে।

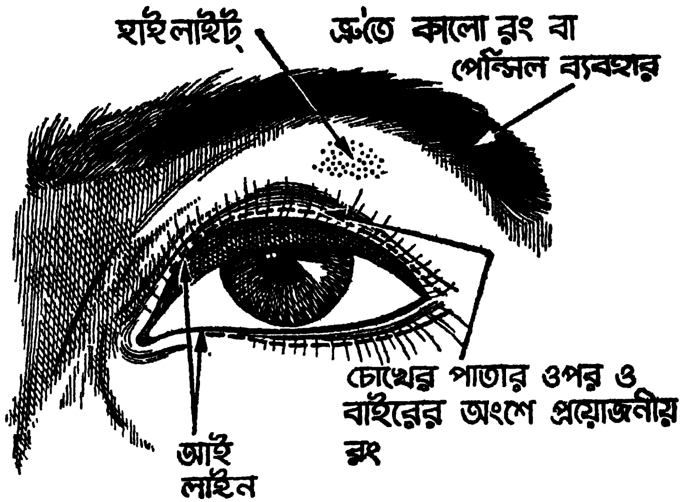
কপাল—বয়েসভেদে কপালের বিভিন্ন অংশ উঁচু-নীচু দেখা যায়। যে অংশ নীচু রাখা প্রয়োজন সেখানে গাঢ রঙ, শেড ব্যবহার করা যেতে পারে। এছাড়া বয়েস অনুযায়ী কপালের বিভিন্ন অংশে কুঞ্চনরেখা দেখা যায়—পেন্সিল বা পাতলা ব্রাস দিয়ে কাল রঙ টেনে সেই শেড দেওয়া যেতে পারে। কপালের যে অংশ স্বাভাবিকভাবে উঁচু থাকে তা নীচু করার জন্যে হাইলাইট ব্যবহার করা যেতে পারে। আবার নীচু অংশ উঁচু করার জন্যে গাঢ রঙ ব্যবহার করাও যেতে পারে। এই গাঢ় রঙ ব্যবহার করতে হবে ফাউনডেশনের টোন অনুযায়ী।

কান—কানকেও আমরা অনেক সময় উপেক্ষা ক'রে যাই। ফাউনডেশন অনুযায়ী দুই কানের সামনে এবং পেছনের অংশও মেক-আপ করা প্রয়োজন। নইলে আপনার মুখের রঙের সঙ্গে কানেব রঙ আলাদা হয়ে আপনার মুখের সঙ্গে অন্যের কানের সংযোগ ঘটেছে বলে মনে হবে।

চোখ—চোখের বিভিন্ন অংশ। যেমন—ভ্রূ, ভ্রূ'র নীচের অংশ, চোখের দুই পাতা, পাতার নীচে ও পাশের স্থান ইত্যাদি। চোখ ফোলা, কুঞ্চনরেখা ইত্যাদিকে দেখানোর জন্যে তরল বা গাঢ রঙের সাহায্য নিয়ে করতে হবে। এমনকি চোখ বড় ছোট করার জন্যেও পেন্সিল বা গাঢ রঙ ব্যবহার করা যেতে পারে। এসবের জন্যে বিদেশে প্লাষ্টিক মেক-আপের বিশেষ চলন আছে। স্ত্রী-চরিত্রে অভিনয়ের জন্যে চোখের উঁচু অর্থাৎ পাতার ওপরের অংশে অনেক সময় নীল বা সবুজ রঙও ব্যবহার করা হয়। সাধারণভাবে ভ্রূ, চোখের পাতাকে দৃষ্টিগোচর করার জন্য কাজল ব্যবহার করা যেতে পারে।

নাক—নাক ছোট বা খেঁদা হলে হালকা রঙ দিয়ে তা বড় এবং উঁচু করা যায়। কিন্তু হালকা রঙ ব্যবহার করার স্থান থেকে গাঢ় রঙ ব্যবহারের পরিমিতিবোধ সম্পর্কে সচেতন হওয়া প্রয়োজন। আবার উল্টোদিক

থেকে খোঁদা বা ছোট করার জন্যে পরিমিত গাঢ় রঙ ব্যবহার করা যেতে পারে।



(৪২নং ছবি)

কপাল—তরুণ বয়েসের জন্যে মুখের দু'পাশে উঁচু হাড়ের অংশে 'রুজ' ব্যবহার করা যেতে পারে। পেশী সংকোচন ঘটে বয়েসের তারতম্য অনুযায়ী —সেখানে বিভিন্ন প্রকারের শেড পেনসিল বা গাঢ় রঙের সাহায্যে করা যেতে পারে। কারোর শারীরিক কাঠামো অনুযায়ী চোয়ালের হাড় অপেক্ষাকৃত উঁচু থাকলে সেই হাডকে বসিয়ে মাংসপিণ্ডের স্বাভাবিক স্তরে আনার জন্যে উঁচু অংশে হালকা এবং বাকী অংশে গাঢ রঙ ব্যবহার করা যেতে পারে।

ঠোঁট—চরিত্রের বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী কারোর ঠোট পাতলা হয়, কারোর মোটা। মেক-আপের সাহায্যে স্বাভাবিক মোটা ঠোঁট পাতলা, পাতলা ঠোঁট মোটা করা যায়। এরজন্যে লিপস্টিক বা গাঢ় রঙ ব্যবহার ক'রে ঠোঁটের উপর-এর নীচের ভাগে ঠোঁটের সেফ অর্থাৎ আপনি যে আকার আনতে চাইবেন সেই অনুযায়ী আনবেন।

মুখ বা চিবুক—বয়েসের ভিন্নতা অনুযায়ী মুখের বিভিন্ন অংশে বিভিন্ন রকমের শেড দেখা যায়। মেক-আপের ছবিগুলো প্রত্যক্ষ করলেই বুঝতে পারবেন এই ভিন্নতা অনুযায়ী হাল্‌কা বা গাঢ় রঙ ব্যবহার করতে হয়।

গলায় ক্ষেত্রেও এই একই কথা প্রযোজ্য। গলা অর্থে—শুধু সামনের দিক নয়—পেছনের দিক অর্থাৎ কাঁধকেও মেক-আপ করতে হবে।

মেক-আপ সম্পর্কে ইংরিজিতে অনেক বই আছে। রবীন্দ্র ভারতীর নাট্য-দপ্তরের অধ্যাপক শ্রীরঞ্জিত মিত্র মশাই অংগ রচনা বিষয়ে একটি বই লিখেছেন। উৎসাহী পাঠক পড়ে দেখতে পারেন।

অংগ রচনা সম্পর্কে শেষ কথাটি নিবেদন করি—অংগ রচনা এমনই একটি শিল্প যা পড়ে বা ছবি দেখে শেখা যায় না—যা রীতিমত ব্যবহারিক ক্ষেত্রে নেমে হাতে-কলমে শিক্ষালাভ ক'রে তবেই সার্থক অংগ রচনা-শিল্পী হওয়া সম্ভব। আমার পক্ষে এত কথা বলার কারণ—এই শিল্পের গুরুত্বটা পরিচালক হিসেবে আপনাদের সামনে প্রতিভাত করা।

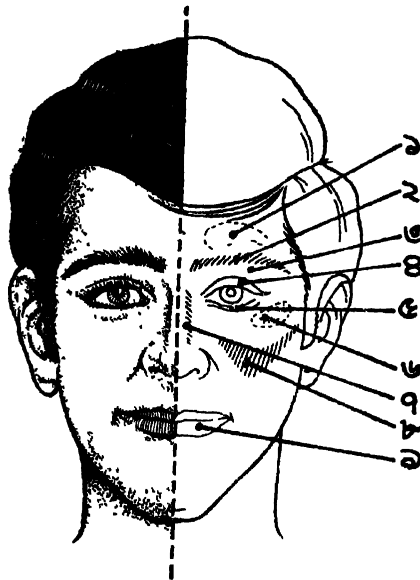
আপনার গ্রুপে যদি আপনি মেক-আপ বিষয়ে নিজেরাই কাজ করতে চান তাহলে একটা বক্স তৈরী করতে পারেন সহজেই। কিন্তু মেক-আপের জন্যে প্রযোজনীয় কি কি জিনিস লাগবে তার একটা তালিকা ঠিক ক'রে নিন।

১। ফাউনডেশন রঙ অন্ততঃ তিন রকমের। ২। লাইনিং কলার অন্ততঃ ৫ রকমের। ৩। রুজ। ৪। লিপ রুজ বা লিপস্টিক। ৫। কাজল বা কাল রঙ্ (তৈলাক্ত)। ৬। টুথ্ এনামেল। ৭। আইল্যাসের ব্যবহারের জন্য কস্‌মেটিক। ৮। পাউডার (ফেস এবং বডি)। ৯। চার রকমের ক্রেপ (কাল, সাদা, সাদাকাল, ব্রাউন)। ১০। প্রয়োজনীয় তৈরী গোঁফ, দাড়ি, চুল। ১১। হিমোগ্লোবিন (মুখ দিয়ে রক্ত বেরুচ্ছে দেখানো বা রক্তপাতের জন্যে প্রয়োজন হতে পারে)। ১২। নোজ পুট্টি বা পেস্ট। ১৩। জিংক অক্সাইড অথবা হেয়ার হোয়াইটনার। ১৪। আই ব্রাউ পেনসিল (কমপক্ষে তিন রকম রঙের)। ১৫। আই ব্রাস (সরু, মাঝারি এবং মোটা তুলি)। ১৬। রুজ ব্রাস। ১৭। পাউডার ব্রাস। ১৮। ব্লেন্ডিং ব্রাস। ১৯। আই-ল্যাস (কৃত্রিম)। ২০। ওয়াশিং ব্রাস। ২১। পাউডার প্যাড। ২২। স্পিরিট গাম। ২৩। ক্রিম, ভেসলিন এবং নারিকেল তেল। ২৪। তুলো, তোয়ালে। ২৫। আয়না। ২৬। চিরুণী (সরু, মাঝারি, মোটা)। ২৭। কাঁচি। ২৮। ব্লেড, ছুরি। ২৯। সেফ্‌টিপিন, হেয়ার ক্লিপ। ৩০। হেয়ার ব্রাস। ৩১। তুলো। ৩২। ডেটল বা বরোলীন। ৩৩। গ্লিসারিণ। ৩৪। সাবান। ৩৫। স্প্রে। ৩৬। এ্যাপ্রণ। ৩৭। ছুঁচ, সুতো, আলপিন। ৩৮। কিছু পরিষ্কার কাপড়। ৩৯। জলের মগ ও বাটি।

নীচে কিছু ছবি দেওয়া হ'ল। লক্ষ্য করুন—লক্ষ্য করুন মেক-আপের সাহায্যে কি ভাবে একটা মুখের পরিবর্তন হয় এবং লক্ষ্য করুন মুখের কোন্ অংশের মেক-আপ কিভাবে করতে হয়।

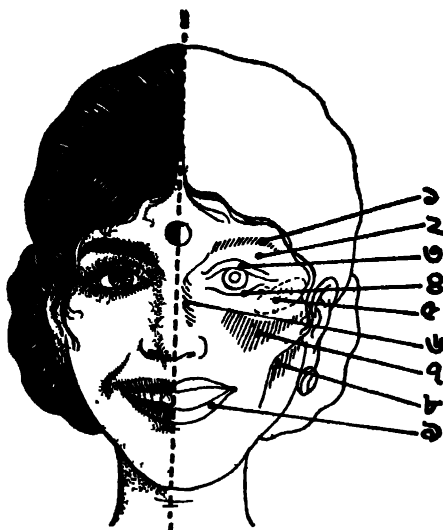
(১) কম বয়সের তরুণের মেক-আপ

১. কপালের ওপর উঁচু হাড়ের অংশে হাই-লাইট। ২. কালো পেন্সিল বা রঙ দিয়ে ভ্রূকে ঠিক করা। ৩. মাঝারী ধরণের রঙের ব্যবহার। ৪. গাঢ় রঙ দিয়ে আইলিড ঠিক ক'রে নেওয়া। ৫. চোখের লাইন এবং আইল্যাস পেনসিল্ বা গাঢ় রঙ দিয়ে ঠিক ক'রে নেওয়া। ৬. হাইলাইট উঁচু হাড়ের কাছে। ৭. নাকের জন্য শেড দেওয়া। ৮. হালকা রঙ দিয়ে ঠোট ঠিক করা ৯. লিপিস্টিক বা হাল্কা রঙ রং দিয়ে ঠোঁট ঠিক ক'রে নেওয়া।



(৪৩নং ছবি)

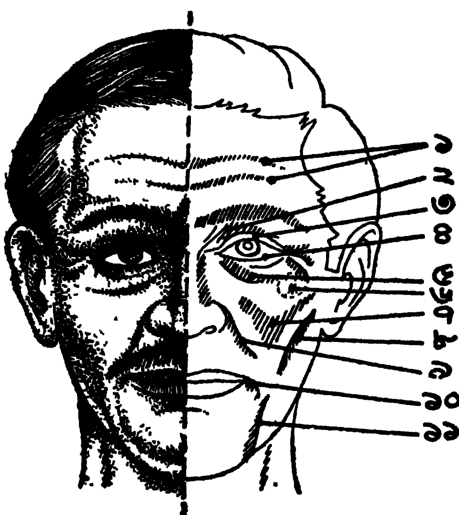
(২) কম বয়সের তরুণীর মেক-আপ



১. কালো রঙ বা পেন্‌সিল দিয়ে। ২. হাল্কা নীল বা মাঝারী ধরণের রঙ ব্যবহার। ৩. গাঢ় রঙ। ৪. গাঢ় বা কালো রঙ। ৫. হাই লাইট। ৬. শেড। ৭. হাল্কা রঙ। ৮. হাড়ের নীচে সামান্য একটু শ্যাডো দেওয়া। ৯. ঠোঁটের জন্যে গাঢ় লাল রঙ বা লিপস্টিক।

(৪৪নং ছবি)

(৩) মধ্য বয়সের যুবকের মেক-আপ

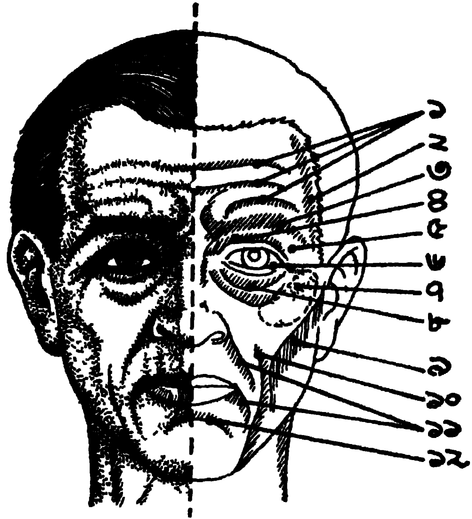


১. শ্যাডো এবং হাই-লাইট। ২. শ্যাডো। ৩. গাঢ় রঙ বা কাজল। ৪. পেন্‌সিল বা কালো রঙ। ৫. শ্যাডো। ৬. হাইলাইট। ৭. চিক-এর জন্যে প্রয়োজনীয় রঙ। ৮. শ্যাডো। ৯. শ্যাডো এবং হাই লাইট। ১০. শ্যাডো এবং হাই লাইট (ওপরের দিকে)। ১১. শ্যাডো এবং হাই-লাইট। (পাশের দিকে)।

(৪৫নং ছবি)

(৪) একটি উদ্‌ভ্রান্ত মধ্যবয়সের যুবক

১. শ্যাডো এবং হাই-লাইট। ২. শ্যাডো। ৩. বাইরের দিকে শেড ও শ্যাডো। ৪. ৫. হাই-লাইট। ৬. পেন্‌সিল বা গাঢ় রঙ। ৭. একটু চড়া হাই লাইট। ৮. শ্যাডো এবং হাই লাইট। ৯. বেশী শ্যাডো। ১০. পাশের দিকে শ্যাডো এবং হাই লাইট। ১১. ওপরের দিকে শ্যাডোএবং হাই-লাইট। ১২. শ্যাডো।



(৪৬নং ছবি)

অঙ্গরচনার সঙ্গে অঙ্গাবরণের একটা অচ্ছেদ্য যোগসূত্র আছে। মেক-আপ উৎকৃষ্ট হলো—সাজপোশাকেও যথেষ্ট চমৎকারিত্ব আছে অথচ আপনি ঐতিহাসিক কোন একটা নাটক করতে গিয়ে হাওযাই চটি কিংবা বাটা কোম্পানীর একটা নোতুন ডিজাইনের বুট পরে মঞ্চে ঢুকলেন—আপনার প্রচণ্ড নাটকীয় মুহূর্তে দর্শক হেসে উঠল 'হল ফাটিয়ে'। আপনি তার কারণ বুঝে উঠতে পারলেন না। আপনার সমস্ত পরিশ্রম একটা হাওয়াই চটি কিংবা বুটের জন্যে শক্তিহীনতার স্বপক্ষে রায় দিল।

সুতরাং কোন জাতীয় নাটক, কোন্ যুগের নাটক এবং কোন্ প্রতিবেশের নাটক করতে যাচ্ছেন সে সম্পর্কে সচেষ্ট হয়ে অঙ্গাবরণের সামগ্রিক সুরের কথা ভেবে আপনাকে প্রতিটি শিল্পীর পোশাক-পরিচ্ছদের দিকে তাকাতে হবে। সামান্য জুতো বা একটা মাদুলীকে উপেক্ষা করতে গেলে চলবে না। প্রাচীন কালের নাটকে জাপানী ইমিটেশন গয়নার ব্যবহার থেকে সরে আসতে হবে। এর জন্যে ব্যাপক স্টাডির প্রয়োজন।

পারলে বিভিন্ন প্রকার ছবি দেখুন। সাদা, কালো, রঙিন সব রকম। লক্ষ্য করুন কোথায় কি ভাবে আলোছায়ার খেলা ঘটে গেছে। মাটি পাথরের মূর্তি লক্ষ্য করুন। দেখুন কোন্ মূর্তির গঠন-বৈচিত্র্য কেমন। প্রাচীন

ভারতীয় চিত্রকলা অনুধাবন করলে অতীত ভারতবর্ষের মেক-আপের ঘনঘটা দেখলে আজকের যুগকে নির্ঘাৎ টেরা ক'রে দেবে। অজন্তা-ইলোরার ছবিগুলো দেখেছেন কি? এ সব দেখা উচিত মেক-আপের জন্যে—কসটিউম এবং অঙ্গাবরণের বিষয়ে স্টাডি জন্যে।

উনবিংশ শতকের অভিজাত পরিবারের নাটক করতে গিয়ে মঞ্চে যেমন এই শতাব্দীর ক্যালেণ্ডার ঝোলাতে পারবেন না বা গোদরেজ বা বোম্বে সেফ্‌সের স্টীলের আলমারী ঢোকাতে পারবেন না ঠিক তেম্নি সেই যুগকে রীতিমত স্টাডি না ক'রে যা-তা পোশাক-পরিচ্ছদ আপনার ইচ্ছা অনুযায়ী পরাতে পারবেন না। এর জন্যে আপনার ভিজ্যুয়াল কনসেপকে বাড়াতে হবে ছবি দেখে—ইতিহাস পড়ে এবং মিউজিয়ামে গিয়ে, এমন কি বাস্তব জ্ঞান অর্জনের পর এবিষয়ে বিশেষজ্ঞদের সঙ্গে আপনি পরামর্শও করতে পারেন।

অঙ্গাবরণ বলতে শুধু ধুতি, শাড়ি, শার্ট, প্যাণ্ট, কোট, ব্লাউজ, জামা, পাঞ্জাবীকেই বুঝবো না। অঙ্গাবরণ বলতে শিল্পী যে চরিত্রে রূপদান করছেন তার জন্যে অর্থাৎ সেই চরিত্রের অঙ্গের সঙ্গে স্থায়ী বা অস্থায়ী অথচ প্রত্যক্ষভাবে যুক্ত প্রতিটি বস্তুকেই বুঝবো। যেমন বিবাহিতা মহিলার হাতের শাঁখা—বিলিতি চরিত্রে বাগ্‌দত্তার আঙুলে আংটি ইত্যাদি। কবচ, মাদুলী, ফুল, পেতল-রূপোর-সোনার গয়না ইত্যাদি সবই অঙ্গাবরণের অঙ্গ—এমন কি হাতের ঘড়ি পর্যন্ত। গরীব মাস্টার মশাইয়ের হাতে যদি সদ্য কেনা একটা ইম্‌প্রোভেড ঝকঝকে ঘড়ি পরিয়ে দেন—অথচ তার জামা-কাপড় আধময়লা এবং ছেঁড়া হলে, অসংগতিটুকু নিশ্চয়ই দর্শকের চোখ এড়িয়ে যাবে না।

গ্রামের সরল চাষী, কারখানার মেহনতী কর্মীর পোশাকেও আপনাকে বাস্তবতা আনতে হবে। বিভিন্ন প্রদেশের মানুষের চরিত্র এবং পোশাক ও অঙ্গাবরণের সামগ্রী সম্পর্কে সচেতন হওয়া প্রয়োজন। নইলে এদেশের মাটিতে অন্য দেশের কোন চরিত্র এসে পড়লে তাকে পোশাক-পরিচ্ছদ কি পরাবেন তা ভাবতে ভাবতেই সময় চলে যাবে।

বাস্তবে লক্ষ্য করা গেছে মেক-আপ এবং পোশাক পরলে সাইকোলজিক্যাল এফেক্ট হয় মনের মধ্যে। আমি বাস্তবে যে ধরনের পোশাক পরি, মেক-আপ নিই (একটু পাউডার, স্নো ইত্যাদি আর কি) মঞ্চে গিয়ে যদি আমার বাস্তবের ব্যক্তিত্বের বিপরীত কোন চরিত্রে অভিনয় করতে যাই তাহলে সেই চরিত্রটা মুখস্থ ক'রে সেই চরিত্র সম্পর্কে দীর্ঘদিন ভাবনা ক'রে—অনুশীলন ক'রে

মনের মধ্যে যতটা বসে যায়, লক্ষ্য করবেন রঙ্গমঞ্চের পাশে গ্রীনরুমে গিয়ে মেক-আপ আর সাজপোশাক বদল করলে অন্য এক শক্তি আপনাকে নিয়ত অনুপ্রাণিত করবে। সম্ভব হলে গ্রীনরুমে গিয়ে আপনার পোশাক এবং মেক-আপ পরিবর্তন ক'রে হাতে একটু সময় নিয়ে নাটকের চরিত্র সম্পর্কে একটু ফিল করবেন—তাহলেই বুঝতে পারবেন একজন অভিনেতার পক্ষে সাজপোশাক এবং অঙ্গরচনা কী গুরুত্বপূর্ণ অঙ্গ। তাই আমার প্রস্তাব অভিনয় শুরুর বেশ কিছু সময় আগে মেক-আপ এবং সাজ-পোশাকের পরিবর্তনের কাজটা সেরে নিন। তারপর পরিবর্তিত বঙে সাজসজ্জায়, আপনি আপনার শিল্পীদের পরিবর্তিত ব্যক্তিত্ব সম্পর্কে আরো একটু বেশী একাত্ম হয়ে একান্তে ভাবতে দিন। মনে হয়—পাদপ্রদীপের আলোকে এর ফল খুবই ভাল হবে।

নেপথ্যে শব্দক্ষেপণ : 'দ্যুৎ একটু মিউজিক না হলে কি হয়, আমার বাবা ঐ লম্বা সংলাপের সময় প্যাথোজ আনার জন্যে একটু বাঁশী বাজাতে হবে নইলে, মুড্ আসবে না।' এই জাতীয় কথা অজ্ঞ এবং দুর্বলের কথা। প্রকৃত শিল্পীর অভিনয়ের নিজস্ব মাধুর্যই তো সংগীত। তা ব'লে কি আবহ সংগীত বাতিল করার কথা বলছি? না—বাতিলের প্রশ্নই ওঠে না। কিন্তু দুঃখের অংশে বাঁশী বাজাতেই হবে তার কি অর্থ আছে? সেতারে অসুবিধা কোথায়? তার মানে একটা প্রচলিত রীতি এবং নিয়মের অনুশাসনে আপনি আপনার মনের আবেগকে বেঁধে ফেলেছেন। তাই এই শব্দময় জগতের কত করুণ, কত হতাশা, কত প্রেমের শব্দ আপন নিয়মে ভেসে চলেছে তাকে আপনি হয় উপেক্ষা করতে চাইছেন অথবা জানার জন্যে আপনার কোন আগ্রহ নেই।

সৃষ্টি যখন নতুনত্বকে স্বীকার করে তখন পুরোনো জিনিসকে নোতুন ক'রে বা নোতুন জিনিসকে আবিষ্কার ক'রে তার সদ্ব্যবহারের মধ্যেই আছে সৃষ্টির অনাবিল আনন্দ, নয় কি?

দৃশ্যে, অভিনয়ে, আলোকসম্পাতে যখন আপনি বাস্তবতা আনতে আগ্রহী তখন আবহ সংগীত সৃষ্টিতে নয় কেন? আমার 'ইস্কাবনের গোলাম' নামে একটা নাটক আছে। সেই নাটকে প্রচলিত বাদ্যযন্ত্র বাদ দেওয়া হয়েছে। নাটকের পটভূমি রেল-লাইনের ধারে একটা ভাঙা বাড়ী ব'লে আবহ সংগীত রচনায় বিভিন্ন শব্দের সাহায্যে নাট্য-মুহূর্ত রচনা করা হয়েছে

কখনো সান্‌টিঙের আওয়াজ, কখনো দ্রুত গতিতে ইলেকট্রিক ট্রেন চলে যাবার শব্দ কখনও আবার ক্যানাডিয়ান এঞ্জিনের গম্ভীর হুইসেল।

এদেশের ধ্রুপদী নাটকে আবহ-সংগীতের জন্যে আমাদের নিজস্ব যন্ত্র-সংগীতের যথেষ্ট অবদান আছে। আমাদের যন্ত্রের মাধুর্যকে আরো কী ক'রে মাধুর্যমণ্ডিত ক'রে নাটকের আবহ-সংগীতের কাজে লাগানো যায় তার সম্পর্কে ভাবতে হবে।

ওদেশের মাটিতে দেখেছি বাস্তব নাটকে কোন ধ্রুপদী যন্ত্র ব্যবহার করা হয় না—নেপথ্যে বিভিন্ন এফেক্ট সৃষ্টি করা হয় বিভিন্ন শব্দের মধ্যে ছন্দ খুঁজে। এ জাতীয় জিনিসের প্রচলন আমাদের দেশের মঞ্চেও দেখা যায়। খুব আশার কথা—আমরা নেপথ্য শব্দক্ষেপণে গতানুগতিকতা থেকে মুক্ত হ'তে সক্ষম হোচ্ছি।

নেপথ্যে শব্দক্ষেপণ বা আবহ-সংগীত রচনা দুভাবে করানো যেতে পারে। এক, টেপের সাহায্যে—অন্যটা সরাসরি বাদ্যযন্ত্রের সাহায্যে।

সরাসরি যন্ত্রসংগীত রচনা করায় অনেক সুবিধা আছে। যেমন পরিবেশ এবং চরিত্রের ক্রমপরিণতির মুড অনুযায়ী বাদ্যবিদ্‌রা ঘটনা প্রত্যক্ষ ক'রে সুর পরিবেশন করতে পারেন। অর্থাৎ মঞ্চের শিল্পী এবং নেপথ্য-সংগীত-শিল্পীদের মধ্যে মোটামুটি একটা বোঝাপড়া সম্ভব হতে পারে। অভিনেতা-অভিনেত্রীরা সুরের তাল অনুযায়ী অভিনয়ে ছন্দ সৃষ্টি করতে পারেন। এখানে অসুবিধাটা হোচ্ছে—সব জিনিস জীবন্ত এবং সরাসরি হওয়ার ফলে একই অভিনয় বিভিন্ন দিনে বিভিন্ন রূপ এবং মেজাজে প্রতিভাত হয়। জীবন্ত সংগীত রচনায় নেপথ্য যন্ত্রশিল্পীরা মুডি হলে মেজাজে যন্ত্র বাজানোর সময় কখনো এত উচ্চ পর্দায় উঠে যায় যার ফলে অভিনেতাদের অভিনয়ের অংশ হারিয়ে যায়—দর্শকরা কিছুই শুনতে পান না। নেপথ্য সংগীত আসে পরিবেশ এবং পরিস্থিতির সহায়ক এবং পরিপূরক হিসাবে। সুতরাং অভিনয়ের সঙ্গে নেপথ্য সংগীতের মধ্যে একটা ছান্দিক গতি আনা প্রয়োজন। এমনও দেখা গেছে—অভিনয় হোচ্ছে মাইক ছাড়া—কিন্তু মিউজিকম্যান সংগীত পরিবেশন করছেন মাইক খুলে দিয়ে। মাইকে অভিনয় হলে—মাইক চালিয়ে সংগীত পরিবেশন করার কোন আপত্তি নেই। সেখানে লক্ষ্য রাখতে হবে—অভিনেতাদের থেকে মাইকের মোটামুটি যে দূরত্ব থাকে—যন্ত্রের শব্দক্ষেপণের শক্তির কথা ভেবে যন্ত্র থেকে মাইকের দূরত্ব ঠিক ক'রে নিতে হয়। লাইফ মিউজিকের জন্য শব্দ-

যন্ত্রীদের রোজ নিয়ে আসার ফলে একটি প্রযোজনা ব্যয়বহুল হয়ে পড়ে। সেইজন্যে প্রায় অধিকাংশ সংস্থা আবহ-সংগীতের জন্যে টেপ্ রেকর্ডার ব্যবহার করে। যাবতীয় সংগীতের অংশকে টেপের মধ্যে ধরে রেখে মঞ্চে এসে তা পরম্পরায় সূত্রে বাজানো হয়। এটা সম্পূর্ণ যান্ত্রিক রীতি—বাঁধা ধরা নিয়মের বাইরে যাওয়ার কোন উপায় নেই। মহলার সময় নির্ধারিত টেপ্ বাজিয়ে রীতিমত মহলা দিয়ে তবেই মঞ্চে নামতে হবে।

যান্ত্রিক যুগের অগ্রগতির জন্যে পৃথিবীর প্রায় সব দেশ এই টেপ্ রেকর্ডারকে স্বীকার ক'রে নিয়েছে—একমাত্র মিউজিক্যাল নাটকাভিনয় ছাড়া। আমাদের দেশে আমরা এ বিষয়ে ব্যাপকভাবে কাজ করতে চাইলেও সময়মত ভাল হুইল টু-হুইল টেপ্ রেকর্ডার পাওয়া যায় না। টেপও নেই, সাউণ্ড স্টুডিওর অভাব —ইত্যাদি নানা কারণে ভাল কাজ করার কথা চিন্তা ক'রেও বাস্তবে ভাল কাজ করতে পারা যায় না। অনেককে দেখেছি ক্যাসেটে শব্দক্ষেপণ ঘটায়— মাইকের সাহায্য নিয়ে—ফলে মাইক চালাতে মাইকের নিজের শব্দ—টেপ্ ঘোরানোর শব্দ ইত্যাদি নিয়ে আসল শব্দক্ষেপণের কাজটি নাস্তানাবুদের পথে হাঁটতে থাকে। টেপ ঠিক জায়গায় আনতে একটু দেরী হলে অভিনয়ের অংশ হয়তো পেরিয়ে গেল—আপনি যখন আপনার শব্দটিকে খুঁজে পেলেন তখন অভিনয়ের সঠিক স্থান পেরিয়ে গেছে। ক্যাসেটের শব্দক্ষেপণের নিজস্ব শক্তি কম ব'লে খুব ছোট 'হল' ছাড়া, বড় 'হলে' তা ব্যবহার করতে গেলে মাইকের সাহায্য নিতেই হয়—আর মাইক নিতে আপত্তি নেই—কিন্তু সেই মাইকে যে শব্দ পরিবেশিত হবে তা অস্বাভাবিক এবং মাইকহীন অবস্থায় অভিনয় হলে শব্দক্ষেপণ এবং অভিনেতার স্বরক্ষেপণ মোটেই শ্রুতিমধুর হবে না।

এক্ষেত্রে আপনার পয়সা না থাকলে নেপথ্য শব্দক্ষেপণের জটিলতা অকারণে বিশেষ প্রয়োজন ছাড়া বাড়ানো উচিত নয়। পয়সা থাকলে শব্দক্ষেপণ শিল্পীদের নিয়ে এসে গোড়া থেকে তোড়জোড় ক'রে নিয়মমাফিক কোমর বেঁধে কাজকর্ম করা যায়। কিন্তু ট্যাঁকে পয়সা বেশী না থাকলে নাটকের গতি পরিস্থিতির সুষমা বাড়ানোর জন্যে যতটুকু প্রয়োজন ততটুকুই শব্দক্ষেপণ বা আবহ-সংগীত পরিবেশন করার চেষ্টা করুন।

স্টুডিও ভাড়া ক'রে নাটকের মূল থিম্ এবং সিচুয়েশনের গুরুত্ব অনুযায়ী এফেক্ট মিউজিক এবং বিভিন্ন ধরণের শব্দ রেকর্ড করা যেতে পারে। কিন্তু এই রেকর্ড করার খরচ খুব বেশী পড়ে—তাই একমাত্র নিয়মিত অভিনয় করা

ছাড়া নিজস্ব চিন্তাধারা অনুযায়ী আবহ-সংগীত রচনা করা সম্ভব হয় না ছোটখাট দলের। অনেক সময় স্টক মিউজিক বা স্থায়ী effect music-এর record থেকে কিছু কিছু মালমশলা সংগ্রহ করা যেতে পারে। তবে এই সংগ্রহের জন্যে বড় টেপে কনভার্ট করা এবং সম্পাদনা করাও বেশ ঝামেলার বিষয়। অবিশ্যি একটা গোটা নাটক পরিচালনা করাই তো একটা বিরাট ঝামেলার বিষয়। আপনার মুন্সিয়ানা প্রমাণিত হবে—যেথায় যা আছে তা সংগ্রহ ক'রে আপনার পরিকল্পিত ফাঁকা জায়গা পরিপূরিত করার মধ্যে।

যদি টেপে আপনার পরিকল্পিত সংগীতকে লিপিবদ্ধ করা যায় তা হ'লে তো খুবই ভাল কথা। দলের নিজস্ব টেপ্ রেকর্ডার থাকলে তো আরো ভাল। সেক্ষেত্রে নিয়মিত মহলায় টেপের শব্দকে নিজেদের নিয়ন্ত্রণে আনতে হবে।

বাস্তবে দেখা গেছে একটিমাত্র বাদ্যযন্ত্রের সাহায্যে কত ভাল আবহ-সংগীত পরিবেশন করা যায়। নাটকেরসময়, সিচুয়েশন, চরিত্রের ক্রমপরিণতিকে ব্যাখা করার জন্যে শুধু তবলার সাহায্যেই বিভিন্ন রাগ এবং শব্দের মাধ্যমে অপূর্ব আবহ-সংগীত সৃষ্টি করা গেছে। তার মানে আমি একথা বলতে চাইছি না যে আপনারা যে কোন নাটক করতে যান না কেন—সব নাটকেই একমাত্র তবলার সাহায্যে সংগীত রচনা করুন।

সারাদিন পথে ঘুরে—বা ছুটির দিনে দুপুরে ঘরে একটু নির্লিপ্ত হয়ে বসে কানটা খোলা রাখুন। কখনো শুনতে পাবেন—দ্রুত গতিতে এগিয়ে যাওয়া ট্যাক্সির আচমকা ব্রেক কষা। কাক ডাকে, কা কা শব্দে—রিক্সার ঠুংঠাং শব্দ, গরমকালে পুরোনো পাখার খুটখাট শব্দ। একটু বিশ্রামের অবকাশে—সে মুহূর্তে হয়তো আপনি অতীতের কোন বেদনাময় অথবা আনন্দঘন স্মৃতির রোমন্থন করছেন এমন সময় পথের কিছু ছেলে গুলিখেলা নিযে নিজেদের মধ্যে চিৎকার ক'রে মারামারি শুরু করল। আপনি ঘর থেকে পথের ছেলেকে বাধা দিতে পারলেন না। আপনার সেই আবেগঘন মুহূর্ত বাতিল হয়ে গেল। এইভাবে শব্দময় দুনিয়ার অসংখ্য শব্দকে নাটকের বাস্তবতা অনুযায়ী আপনি কাজে লাগাতে পারেন। যদি টেপ্ রেকর্ড না পাওয়া যায়—যদি কোন বাদ্য-যন্ত্রবিদ্‌কে হাতের সামনে না পান—তাহলেও বিভিন্ন প্রকার শব্দ আপনি নিজের চিন্তাভাবনা অনুযায়ী নিজেই সৃষ্টি করতে পারেন। তবে চূড়ান্ত সৃষ্টি মঞ্চে গিয়ে নয়—মঞ্চে যাবার আগে—মহলাগৃহে।

এটাতো ঠিক, আপনি যা কিছু করেন না কেন তা করবেন গোটা

প্রভাকশন এবং নাটকের মূল্যমান বাড়ানোর জন্যে। নাটক ছেড়ে নেপথ্য সংগীতের চটক দর্শক-মনকে যেন বিচলিত করে না তা অবশ্যই লক্ষ্য রাখবেন।

নাট্য-মুহূর্ত রচনা : এ বিষয়টি আমার মনে হয় খুবই গুরুত্বপূর্ণ। নাট্য-মুহূর্ত রচনার ওপর আপনার নির্দেশনার ভালমন্দ অনেক কিছু নির্ভর করে। আপনি নাট্যমুহূর্ত সৃষ্টি করতে পারবেন নিম্নলিখিত কয়েকটি মিডিয়ামের সাহায্যে :—

১। বিশেষ আলোক-সজ্জার সাহায্যে।

২। আবহ-সংগীতের মাধ্যমে।

৩। ফ্রিজ করিয়ে।

৪। সংলাপ আদান-প্রদানের মাধ্যমে বিশেষ সংলাপের ওপর গুরুত্ব দিয়ে সংলাপকে বিশেষভাবে ব্যবহার ক'রে।

৫। চরিত্রের আচার-আচরণের মাধ্যমে।

আপনি যদি শুধু অভিনয়ের মাধ্যমে নাট্যমুহূর্ত সৃষ্টি করতে চান তাহলে কয়েকটি বিষয়ে সতর্ক হতে হবে। দেখতে হবে সংলাপ তার নিজস্ব গতিতে কতখানি এগিয়ে যাবার ক্ষমতা রাখে—একঘেয়ে হওয়ার একটা মাত্রা থাকবে —আর মাত্রা ছাড়িয়ে গেলে বোরিং হয়ে যাবে। যেখানে সংলাপ বা চরিত্র নিজে কোন ঘটনা সৃষ্টি করে না—সেখানে সংলাপ ব্যবহারের মধ্যে action-reaction ঘটিয়ে নাট্যমুহূর্ত সৃষ্টি করতে হবে। যেখানে expression কোন কাজ করে না বা বিষয়ের কোন ভিন্নতা নেই সেখানে দর্শককে ধরে রাখার একমাত্র উপায় নোতুনভাবে সংলাপ বলিয়ে—সম্ভব হলে কিছুটা অংগ সঞ্চালনের সাহায্য নেওয়া যেতে পারে।

নাটকের suspense এবং climax থাকে—বড় climax-এর সঙ্গে অনেক ছোট ছোট ক্লাইম্যাক্স থাকতে পারে। আপনাকে সাসপেন্স সম্পর্কে সতর্ক হয়ে action-reaction (ঘাত-প্রতিঘাত) সৃষ্টি করতে হবে। Climax-এ পৌছনোর পথে খুব বুদ্ধিদীপ্ত হয়ে হিসেব ক'রে কথা বলিয়ে ঘাত-প্রতিঘাত সৃষ্টি করে আপনার উদ্দিষ্ট লক্ষ্যের দিকে পৌছুতে হবে।

এখানে আর একটি বিষয়ে আপনাকে সতর্ক হতে হবে। ধরুন আপনি আবেগ বা সংলাপ কিংবা অঙ্গ-সঞ্চালনের মাধ্যমে মঞ্চের ওপর একটা সুন্দর ছবি ফোটাতে চাইছেন এবং সেই অনুপাতে আপনি তার এক নাটকীয় সংঘাত সৃষ্টি করেছেন। এক্ষেত্রে, মঞ্চের ওপরে শিল্পীদের অবস্থান সম্পর্কে আপনাকে

খুবই সতর্ক থাকতে হবে। দুইয়ের অধিক শিল্পী মঞ্চে থাকলে চলাফেরা এবং অবস্থান সম্পর্কে আপনাকে আগেভাগে সব প্ল্যানিং ঠিক রাখতে হবে। নইলে নাটকীয় মুহূর্ত সৃষ্টির সময় একজন একজনকে আড়াল ক'রে দাঁড়াতে পারে—নিয়ম-কানুন না জেনে সামনে দিয়ে যে ব্লকিং আপনি ভেবে রেখেছেন তা পেছন দিক থেকে হয়ে গেল। আপনাকে লক্ষ্য রাখতে হবে—মঞ্চের ঠিক কোন্ জায়গায় কিভাবে শিল্পীরা অবস্থান করলে দর্শকদের পক্ষে মঞ্চের শিল্পী এবং আপনার আঁকা ছবি দেখতে কষ্ট হবে না। এ বিষয়ে আপনাকে তালিম দিতে হবে এবং শিল্পীদের সঙ্গে প্রয়োজনে চিন্তা-ভাবনার আদান-প্রদান করতে হবে।

নাট্যমুহূর্ত রচনার আলোচনায় composition সৃষ্টি বিষয়ে দু'একটা কথা ব'লে নিই। কম্‌পোজিশন রচনার ওপর আপনার নাটকের এবং দলের টিম্‌ওয়ার্ক নির্ভর করে। আপনার দলে যে সবাই পুরোপুরি দক্ষ এবং প্রতিভাধর শিল্পী তেমন বলা যাবে না—সবাইকার ক্ষমতাও সমান নয়। কেউ ভাল বলতে পারেন—কেউ ভাল বুঝতে পারেন—কেউ আবার ভালভাবে নিজেকে প্রকাশ করতে পারেন—এবং অভিনয় শিল্পীদের নিজস্ব গুণাগুণের ঊর্ধ্বে কিন্তু কেউ যেতে পারেন না; যেখানে যেতে পারেন না—তাদের ওপর যখন আপনাকে নির্ভর করতে হয় তখন ভালমন্দ সবাইকে নিয়ে মঞ্চে ছবি আঁকার কাজে তৎপর হতে হবে। এই ছবি আঁকার কাজে আপনার প্রতিভার স্ফুরণ আছে কিছুটা—আর শিল্পীদের পক্ষে সেই ছবি আঁকাতে সাহায্য করার বিষয়টি যতটা না প্রতিভাগত তার চেয়েও বেশী টেক্‌নিক্যাল বা ব্যবহারিক।

কম্‌পোজিশন রচনায় বিশেষ সুবিধা হোচ্ছে কম চরিত্রের নাটক নির্বাচন করলে। সবচেয়ে গোলমাল পাকিয়ে যায় মঞ্চে দুইয়ের অধিক চরিত্র উপস্থিত থাকলে—সে অল্প চরিত্রের নাটক হোক আর বেশী চরিত্রের নাটক হোক।

প্রথমে, একক চরিত্রের নাটক—ইংরিজিতে যাকে বলে 'মনোলগ'। একক চরিত্রে কমপোজিশন রচনায় কোন সার্থকতা নেই বা একক অভিনয়ে টিম্‌ওয়ার্কের কোন প্রশ্ন চলে না ব'লে কেউ অভিযোগ করলে আমি তাতে আপত্তি জানাবো। কারণ, ব্যক্তি মঞ্চে দাঁড়িয়ে যে বিবৃতি দেন তা বক্তৃতা নয়—তা অভিনয়। তাই অভিনয়ের বিষয়—দ্বন্দ্ব সংঘাত সমৃদ্ধ বিষয় হোক আর হাস্যরসাত্মক অভিনয় হোক—এ যুগের অপরাজিতা এবং সে যুগের রবীন্দ্রনাথের 'বিনি' পয়সার ভোজ—যে কোন বিষয়ের নাটক-নাটিকা হোক না কেন—তার

মধ্যেও উপস্থাপনা বিষয়ে একটা দারুণ কম্‌পোজিশনের কাজ আছে। সেই কম্‌পোজিশনের কাজগুলি সংঘটিত হবে কয়েকটি দিক থেকে। প্রথমতঃ, চরিত্রের নিজস্ব আচার-আচরণ, চলাফেরা। দ্বিতীয়তঃ, মঞ্চের জ্যামিতিক প্রতিবেশে বিভিন্ন বস্তুর অবস্থান এবং সেই সকল বস্তুর সঙ্গে চরিত্রের সম্পর্ক নির্ধারণ—বস্তু ও চরিত্রের মধ্যে যথার্থতা নিরূপণ করতে গিয়ে—চরিত্রের নিজের এ্যাকশন-রিএ্যাকশন সংঘটিত করার মধ্যে।

দ্বিতীয়তঃ, অল্প চরিত্রের নাটকে কম্‌পোজিশন রচনার ব্যাপারে দু'টি দিকে বিশেষভাবে লক্ষ্য রাখতে হয়। সংলাপে গতিশীলতা আছে কি না—প্রথমে বিচার করতে হবে। পরে দেখতে হবে মঞ্চের ওপর চরিত্রের অবস্থিতি এবং চলাফেরা করানোর কতখানি স্কোপ আছে। সংলাপে যেখানে গতিশীলতা থাকবে না—সেখানে সংলাপ বলার মধ্যে গতিশীল মুহূর্ত সৃষ্টি করা যায় কি না তা ভাবতে হবে। সংলাপকে গতিশীল পথে না চলাতে পারলে অন্য উপায়ে মঞ্চের ওপর বিভিন্ন মুভ্‌ সৃষ্টি করার চেষ্টা করতে হবে। এক চরিত্রের সঙ্গে অন্য চরিত্রের ঠিক অবিস্থিতি ঘটিয়ে ভাল ছবি তৈরী ক'রে কম্‌পোজিশন সৃষ্টি করলে মন্দ হয় না।

অনেকে বলেন এক চরিত্রের সামনে দিয়ে অপর চরিত্র কখনও হেঁটে যাবে না এবং দর্শকের দিকে পেছন ক'রে কেউ দাঁড়াবেন না—ওটা মঞ্চের নিয়ম-বিরোধী। কিন্তু এই নিয়ম আজকের যুগে জোর ক'রে নাও খাটানো যেতে পারে। অভিনয় চলার সময় অভিনেতার মুখ তার অভিব্যক্তি দেখার জন্যেই এই নিয়ম। ইদানিং কালের অভিনয় শুধু ব্যক্তিনির্ভর নয়। অভিনয় দেখার সঙ্গে সঙ্গে আমরা আরো অনেক কিছু দেখতে চাই। চাই মূল অভিনয়কে আঘাত না করিয়ে প্রয়োজনমতো শিল্পী দর্শকের সামনে পিছন ফিরেও দাঁড়াতে পারে—কিন্তু তাতে যেন আবোল-তাবোল কিছু না হয়—কম্‌পোজিশন সৃষ্টির জন্যেই যেন সেই রকম পন্থা আপনি গ্রহণ করেন সেদিকে লক্ষ্য রাখবেন ভাল ক'রে। আপনি এমন কম্‌পোজিশন রচনা করলেন—যাতে অভিনয় এবং কম্‌পোজিশনের গোটা ছবিটা সমস্ত দর্শক সমানভাবে দেখে সমান আনন্দ উপভোগ করলেন না। এতে আপনার পরিশ্রম ব্যর্থ হলো। আপনি অনেক দর্শককে হতাশ করলেন। তাই মঞ্চের ওপর কম্‌পোজিশন রচনার আগে মঞ্চের ওপর এসে বা কোন মঞ্চ ভেবে সেই মঞ্চের সেণ্টার লাইনে দাঁড়িয়ে দর্শকের আসনের প্রথম সারি থেকে শুরু ক'রে শেষ সারি পর্যন্ত ডানে বামে

ভাল ক'রে দৃষ্টি প্রসারিত করবেন—লক্ষ্য করবেন আপনি মঞ্চের যে যে অংশে ছবি সৃষ্টি করতে চাইছেন প্রতিটি দর্শক সেই সেই স্থানকে ভালভাবে দেখতে পাবে কি না, অর্থাৎ আপনার দৃষ্টিকে সেই সময় দর্শকদৃষ্টিতে রূপান্তরিত করতে হবে সাময়িকভাবে।

আমরা বলি মঞ্চের ওপর আর্টিস্টকে সাধারণতঃ কমপক্ষে পঁয়তাল্লিশ ডিগ্রি এ্যাংগেলে দাঁড়াতে হবে। এ কথাটা ঠিক। পঁয়তাল্লিশ ডিগ্রিতে দাঁড়ালে সব জায়গার দর্শক একটি চরিত্রকে মোটামুটি দেখতে পায়। কিন্তু কম্পোজিশন রচনার সময় তার হেরফের হতে পারে—পেছন ফিরে কিংবা নিয়ম-বিরোধী বিভিন্ন প্রোফাইলে দাঁড়িয়েও অভিনেতারা অভিনয় করতে পারেন। তবে সেই অভিনয় কিন্তু ব্যক্তির থেকে স্বতন্ত্র হয়ে পরিচালক প্রতিভাকেই যেন মূর্ত ক'রে তুলতে চায়। সেখানে অভিনয় হয়, কিন্তু অভিনয়ের চেয়ে সেখানে টিম্‌ওয়ার্কই যেন বড়। অভিনেতা মঞ্চের যে জায়গায় যত ডিগ্রি কোণ নিয়ে দাঁড়ান না কেন—অভিনেতার ডান, বাঁম এবং সামনের দিকটা ভাল ক'রে লক্ষ্য রাখতে হয়, যাতে ক'রে অন্যের অবস্থিতিতে অভিনেতার অভিনয় যেন ম্লান না হয়ে যায়। এক কথায়—অভিনয়ের সময় অভিনেতাকে আড়াল করা এবং অযথা দর্শক-দৃষ্টিকে কষ্ট দেওয়া মোটেই উচিত হবে না।

তৃতীয়তঃ, যেখানে 'মাস' অভিনয় অর্থাৎ বহু চরিত্রের গমনাগমন এবং উপস্থিতি সেখানে কম্পোজিশন রচনার কাজে সুদক্ষ পরিচালনা না করতে পারলে নাট্যরস জমে উঠবে না। ব্যক্তি-চরিত্রের অভিনয়ের চেয়ে দলগত অভিনয় ক্ষমতা, দক্ষতাকে নিপুণভাবে কার্যকরী ক'রে তুলতে হবে। বহু চরিত্রে ভীড় যে নাটকে সেখানে চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী মঞ্চে দাঁড়ানোর ভঙ্গিমা বিভিন্ন ধরনের হয়। অনেককে দেখা গেছে নিজের মর্জি অনুযায়ী সব চরিত্রের রূপায়নকে মঞ্চের উপর একইভাবে দাঁড় করিয়ে দেন। মঞ্চে দাঁড়ানোর বিভিন্ন ভঙ্গিমা নিয়ে আপনি আপনার শিল্পীদের প্রাথমিকভাবে কিছুটা তালিম দিতে পারেন অনায়াসে। নইলে ভাল কম্পোজিশন রচনা করবেন কিভাবে?

নবম পাঠ

মহলায় অনুপ্রবেশ

আপনার প্রযোজনার জন্যে আপনার হাতে মূল প্রম্পট্ কপি প্রস্তুত। আপনি কোন্ কোন্ শিল্পীদের নিয়ে কাজ করবেন তাও ঠিক করে নেয়ার পর আপনি আসবেন মহলা-কক্ষে। এই মহলা-কক্ষে আসা মানে প্রযোজনার খুঁটিনাটি বিষয় সম্পর্কে সর্বপ্রকার চিন্তা-ভাবনা শেষ হয়ে সব কিছুই লিপিবদ্ধ অবস্থায় রেখে আপনার হাতে ঐ পাণ্ডুলিপিটি নিয়ে আসবেন। এখন যদি কিছু অদল-বদল হয় তা হবে কাজ করার সময়।

বিজ্ঞানের যুগের সঙ্গে হাত মেলাতে হয় ব'লে মহলাকে আমরা সাতটি ভাগে ভাগ করেছি। এই বিজ্ঞানসম্মত মহলা পদ্ধতির দ্বারা একটা যথাসম্ভব নিখুঁত production হয় কি না একবার ভেবে দেখুন। যদিও আমাদের দেশে সময় এবং অমনোযোগ ইত্যাদি রোগগুলো অনেক সময় নিয়মের দাসত্ব স্বীকার করে না। কিন্তু তবুও যে নিয়মগুলোতে আমাদের—বিশেষ ক'রে নাট্যশিল্পের পক্ষে উপকার হয়, সেই নিয়মের দাসত্ব স্বীকার করতে আপত্তি কিসের?

১। **রিডিং রিহার্সাল:** মহলা শুরুর প্রথমেই মনে রাখতে হবে আপনি সাধনার কক্ষে প্রবেশ করছেন। এখানে ব্যক্তিস্বার্থ নয়—বিরাট উচ্চ মানসিকতা কাজ করবে। কঠিন নিয়মানুবর্তিতা, মনোযোগ এবং অধ্যবসায় আপনার এবং শিল্পীদের একমাত্র পাথেয় হওয়া প্রয়োজন। রিডিং রিহার্সাল অর্থে—মহলার শুরু। সুতরাং শুরুতেই প্রত্যেক শিল্পীর এবং আপনার পরিষ্কার স্বচ্ছ মন সমস্ত সাফল্যের অগ্রিম মূল্য হিসেবে স্বীকৃতি পাবে। প্রথম মহলা—শুধু প্রথম মহলা কেন—যে কোন মহলায় অভিনেতা-অভিনেত্রী এবং

প্রয়োজনীয় শিল্পকর্মী ছাড়া বাইরের কাউকে মহলা-কক্ষে প্রবেশ করতে দেওয়া উচিত নয়। দ্বিতীয়তঃ, পাশাপাশি বসে কোন আলোচনা, কিংবা হাঁচা, কাশা শব্দ ক'রে হাইতোলা একেবারে বর্জনীয়। প্রথম মহলায় প্রথম দিনে নাটকটি পড়া হবে গোড়া থেকে শেষ পর্যন্ত। দ্বিতীয় দিনে আবার পড়া এবং পরিচালক ব্যাখ্যা করবেন তার লিপিবদ্ধ গোটা বৃত্তান্তকে। বিশেষ ক'রে চরিত্র সম্পর্কে।

এর পরের দিনে অভিনেতারা পড়ে যাবেন একে একে এবং আপনি চরিত্র বণ্টন করবেন আপনার শিল্পীদের মধ্যে।

তার পরদিন থেকে অভিনেতারা নিজেদের স্ক্রীপ্ট্ তৈরী ক'রে আবেগ ও expression সহযোগে নিজের চরিত্র ব্যাখ্যা করবেন। আপনি ওদের ব্যাখ্যা সম্পর্কে কোন কিছু বক্তব্য থাকলে রাখতে পারেন—অন্য দিক থেকে শিল্পীদের কিছু বক্তব্য থাকলে শুনতে পারেন। তারপর পক্ষে স্বপক্ষে মতামত নিয়ে বক্তব্য বিষয়ে সিদ্ধান্তে আসবেন।

চরিত্রের ব্যাখ্যা শেষ হলে—চরিত্রটির গুণাগুণ, তাদের প্রত্যেকটি বৈশিষ্ট্য এবং রূপারোপ সম্পর্কে খুঁটিনাটিভাবে কাজ ক'রে চলবেন কদিন এবং আপনার শিল্পীদের উচ্চারণবিধি এবং স্বরক্ষেপণ সম্পর্কে যাবতীয় বক্তব্য সব কিছু এই সাত দিনের রিডিং রিহার্সালের মধ্যে ঠিক ক'রে নিতে হবে। শিল্পীরাও যাতে পরবর্তী মহলার সময়ে আপনার কাছে অল্প মাত্রায় নির্ভর করতে সমর্থ হয় তার দিকেও আপনি দৃষ্টি রাখবেন। অর্থাৎ বলা, চরিত্রচিত্রণ এবং নাটক প্রযোজনা বিষয়ে বাস্তব ছবিটা এই সাত দিনের মধ্যে আপনার শিল্পীদের বুঝিয়ে তুলতে হবে। এর পরের রিহার্সালে যাবার আগে আপনি আলাদা ভাবে আলোকশিল্পী এবং শিল্পনির্দেশকের সঙ্গে আপনার প্ল্যানিং নিয়ে আলোচনায় বসতে পারেন। তাঁদের প্রত্যেকের পরিকল্পনা জেনে আপনি দ্বিতীয় পর্যায়ে মহলায় বসবেন।

২। **ব্লকিং রিহার্সাল :** রিডিং শেষ হবার পর আপনি শিল্পীদের নিজস্ব পাণ্ডুলিপি এবং পেনসিল আনতে বলবেন, সম্ভব হলে স্কেলও। এই মহলায় পর্দা তোলা থেকে যবনিকা পড়া পর্যন্ত—শিল্পীদের যাতায়াত, আসবাব ব্যবহার, বসা, উঠা ইত্যাদি বিষয় ম্যাপ এঁকে অর্থাৎ স্টেজের প্ল্যানিং নিয়ে বোঝাবেন। এমনকি প্রত্যেকটি চরিত্রের আচার-আচরণ এবং অবস্থান পর্যন্ত। শিল্পীরা তাদের পাণ্ডুলিপিতে তা' নোট ক'রে নেবে মহলার সময় ছাড়া অন্য সময়ে চিন্তাভাবনা করার জন্যে।

ব্লকিং রিহার্সালে চরিত্রদের নিয়ে কম্পোজিশন, ছবি আঁকা ইত্যাদির কাজগুলো বুঝিয়ে দেবেন। সবচেয়ে ভাল হয় ছক কেটে বুঝিয়ে দেবার পর শিল্পীদের ছেড়ে দিতে পারলে শিল্পীরা নিজেরা কতটা কি করতে পারছে তা' লক্ষ্য করুন। পরে তাদের সুবিধা-অসুবিধা বিচার-বিবেচনা ক'রে সম্ভব হলে নিজে ডিমনস্ট্রেশন দিয়ে বুঝিয়ে দিন। প্রায় এক সপ্তাহ ধরে কথা, আবেগ এবং চলাফেরা, অঙ্গসঞ্চালন এবং কম্পোজিশন নিয়ে মহলা করান।

৩। **ডেভালপিং রিহার্সাল:** গত সাত দিনে যা হলো প্রয়োজনে তার ওপর কিছু সংযোজনা বা বর্জন ক'রে পরিপূর্ণতা আনার চেষ্টা করুন। এ সময় আপনার প্রয়োজনীয় বক্তব্য থাকলে তা' উপস্থিত ক'রে শিল্পীদের নিজের ব্যবহারের জিনিস এমনকি সাজপোশাক দিয়েও মহলা করিয়ে যেতে পারেন। আপনার নাটকে ক'টি দৃশ্য বা অংশ আছে তার সময়-সীমা অনুযায়ী নাটকটিকে কয়েকটি অংশে ভাগ ক'রে নিন। একদিনে একটি অংশ বারংবার করাতে পারেন। এইভাবে প্রত্যেকটি অংশ বারংবার করিয়ে নিন এক সপ্তাহের মধ্যে। এর ফলে আপনি প্রায় প্রত্যেকটি শিল্পীদের প্রতি ব্যক্তিগতভাবে মনোযোগ দিতে পারবেন।

৪। **রান্‌থ্রু রিহার্সাল:** ইতিমধ্যে শিল্পীদের প্রায় প্রত্যেকটি চরিত্র মুখস্থ হয়ে গেছে। শিল্পীরা মঞ্চের ওপরের নিজেদের কাজ ও অবস্থান সম্পর্কে সচেতন হয়ে গেছেন। এখন আপনি গোটা নাটকটি মহলা দেওয়ান তিন থেকে চারদিন। যা ভুল হচ্ছে তা নোট করুন—যদি আরো ভাল কিছু দেওয়া বা করার থাকে তাও নোট করুন। কিন্তু মহলা চলার সময় আপনি শিল্পীদের আবেগকে যথাসম্ভব বাধা দেবেন না।

৫। **পলিশিং রিহার্সাল:** আপনি যা নোট ক'রে রেখেছেন তা ব্যক্ত করুন এবং প্রয়োজনে গোটা বইটার অংশবিশেষ পুনরায় মহলায় ফেলুন—জায়গাটা ঠিক ক'রে নিয়ে 'শেষে আবার গোটা নাটকটা মহলা দিন। দেখুন আপনার মনের মতো হয়ে তা' রসোত্তীর্ণ হোচ্ছে কিনা অর্থাৎ আপনার পরিকল্পিত ছবিটি বাস্তবে রূপ নিচ্ছে কিনা। এখানেও আপনার তিন-চার দিন সময় লাগছে। মোট কথা রান্‌থ্রু এবং পলিশিং রিহার্সাল মিলিয়ে আপনি মোট এক সপ্তাহ সময় নিন। আর বাকী এক সপ্তাহের মধ্যে অন্য দু'প্রকারের মহলা শেষ ক'রে নেবেন। আসলে, পাঁচ থেকে ছয় সপ্তাহের মধ্যে আপনি ইচ্ছা করলে একটা নাটক নামাতে পারেন। তবে সব কিছু নির্ভর করবে

আপনার কর্মদক্ষতা এবং আপনার শিল্পীদের সহযোগীতামূলক মনোভাব এবং কর্মদক্ষতার ওপর। তবে এই রকম মহলা রোজ পুরো সময় দিতে হবে—আংশিক সময় হলে আনুপাতিক হারে সময় বেড়ে গিয়ে চার-ছ'মাস হয়ে যেতে পারে। এই সময় সাধারণতঃ একটা বড় নাটকের জন্যে নির্ধারিত।

৬। **টেকনিক্যাল রিহার্সাল ঃ** Dress rehearsal-এর কয়েকদিন আগে এই rehearsal দিতে হয়। এখানে সম্পূর্ণ নাটকটি প্রথমে মহলা না দিলেও চলে। আলোর কাজ, শব্দ ব্যবহার, পর্দা পরা, নাটকের গতি এবং সময়সমতা যা' আপনার পরিকল্পনামত Technical Director অর্থাৎ music, light, Stage Director ঠিক ক'রে দেবেন সেই অনুযায়ী আপনার শিল্পীরা নিপুণভাবে সেই সব জিনিসকে রূপ দেবেন। শিল্পী যেমন আগের অধ্যায়ে আত্মগত দিকটা প্রকাশ করেছেনআপন ক্ষমতা অনুযায়ী বর্তমানে শিল্পীর ক্ষমতার সঙ্গে যুক্ত হবে টেকনিক্যাল অংশ। এই টেকনিক্যাল অংশ আর প্রতিভার সংমিশ্রণেই এবং অনেকগুলো শিল্পের সহযোগে একটি বড় শিল্প গড়ে ওঠে। লাইট্ এবং নেপথ্য সংগীতের সঙ্গে সিন্‌ক্রোনাইজেশন সমাপ্ত হলে—গোটা নাটকটার মহলা চলবে তিন দিন। সব কিছু নিয়ে—এমন কি যারা সিফটারের কাজ করবেন, রিকিউজিশন হাতে ধরিয়ে দেবেন, ব্যবস্থাপক ইত্যাদিদের নিয়ে।

টেকনিক্যাল রিহার্সালের সময় শিল্পীদের সুবিধা-অসুবিধা বুঝতে হবে—আবার বুঝতে হবে নেপথ্য পরিচালকদের। মঞ্চে ভাল effect আনার জন্যে হয়তো কোন জায়গায় আলোক শিল্পী একটু বেশী স্বাধীনতা নিতে চান নিজের প্রতিভাকে প্রকাশ করার জন্যে। সেখানে আপনাকে সমঝোতায় আসতে হবে এইভাবে যে—আপনার অভিনয়ের শিল্পীদের কোন অসুবিধা হোচ্ছে কিনা জেনে এবং নাটকের কোন ক্ষতি হোচ্ছে কিনা তা লক্ষ্য রেখে।

৭। **ড্রেস রিহার্সাল ঃ** এই রকমের মহলা আমাদের আর্থিক দুরবস্থার জন্যে এদেশে দেওয়া সম্ভব হয় না। এই রিহার্সাল অর্থেআমরা ধরে নিতে পারি এটাই প্রথম এবং আসল অভিনয়। এই মহলাকে মহলা হিসেবে ধরে নেওয়া উচিত নয়। এই মহলা শুরু করার আগে—আপনি প্রত্যেক শিল্পীদের প্রয়োজনীয় নির্দেশ দেবেন, রিকিউজিশন-লিস্ট দেবেন। আলোক-শিল্পী, শব্দ-শিল্পী, স্টেজ ডিজাইনার তাদের দৃশ্যানুগ কিউসিট তৈরী ক'রে নেবেন এবং আপনি তাঁদের সহযোগিতা করবেন।

যে কসটিউম অর্থাৎ সাজপোশাক ব্যবহার করা হবে তা চূড়ান্তভাবে দেখে

নেবেন—দেখে নেবেন আসবাবপত্র, মেক-আপ ইত্যাদি সব কিছু। তারপর আপনি যদি অভিনয়ে অংশ গ্রহণ না করেন তাহলে খাতা-কলম নিয়ে প্রেক্ষাগৃহের একেবারে শেষের লাইনের একটি সিটে বসে থাকবেন। সঙ্গে ঘড়ি রাখবেন। নাটক শুরু করার নির্দিষ্ট বেল দেবেন। টাইটেল মিউজিক থাকলে তা, ব্যবহৃত হবার নির্দেশ দিবেন। সময় মাপবেন প্রতিক্ষণে—পর্দা সরা—মঞ্চে আলো আসা ইত্যাদি প্রত্যেক বিষয়ে সময় লিখে রাখবেন। তারপর নাটক শুরু হবে। আপনি বসে ছবি দেখবেন, কানে শুনবেন—শুনবেন প্রত্যেকটি কথা, আপনার পরিকল্পনা মতো হয়েছে কিনা—লাইটের কাজ ঠিক হলো কিনা—sound effect ঠিকমত কার্যকরী হয়েছে কিনা—কোথায় high হলো কোথায় low হলো ইত্যাদি সব note রাখবেন। নাটক শেষ হবার পর যবনিকা পড়া পর্যন্ত কতটা সময় লাগলো ইত্যাদি হিসেব রেখে নাটক শেষ হবার পর প্রত্যেক শিল্পী এবং কর্মীদের কোন অসুবিধা হয়েছে কিনা জান্তে চাইবেন –তাদের কোন প্রশ্ন থাকলে তাও জান্তে চাইবেন। তারপর আপনার note অনুযায়ী আপনি সমালোচনা করবেন। কার কোন্ জায়গায় কার কতটুকু ক্রুটী হয়েছে বলবেন এবং শেষে আর একদিন পুরো মহলা দিয়ে তারপর সাধারণের জন্যে সেই নাটক উপস্থিত করবেন।

এখন আপনি বলতে পারেন বেশ তো সবাই ফিরিস্তি দিলেন। আমাদের দেশে মহলা দেবার জন্যে ঘর পাওয়া যায় না। 'হল' নেই তারওপর মেক-আপ ম্যান ভাড়া, আলোর জন্যে খরচ—এত পয়সাইবা পাব কোথা? এর জবাব আমার কাছে নেই। কারণ আমিও আপনার মত একজন নাট্যকর্মী—এ অসুবিধা আমার বেলায়ও আছে। তবুও যতটা সম্ভব করা উচিত। এদেশে সরকারী সাহায্য তেমন ব্যাপক নয় ঠিক যতটা পরিমাণ নাটক আমাদের দেশে হয়। সব অসুবিধার কথা বিবেচনা করেও আমরা যদি নিয়মপদ্ধতিগুলো যতটা সম্ভব কাজে লাগাতে পারি তাহলে আমাদের নাট্যশিল্পও পৃথিবীর অন্য প্রান্তের মানুষের কাছে ঈর্ষার বস্তু হতে বাধ্য হবে। ভাল কিছু করতে গেলে পয়সা খরচ হবে—যদি তা নেহাৎ সখের জন্যে না হয়ে থাকে।

শেষ কথা বলবো, মহলা গৃহে প্রবেশ করার আগে এবং ব্লকিং রিহার্সাল চলা সময়ের মধ্যে আপনি মহলার সময় ছাড়া অন্য সময় নেপথ্য-শিল্পীদের সঙ্গে সময়-সুযোগ মত বসে আপনার কাজ ও পরিকল্পনা সম্পর্কে ঠিক ক'রে নেবেন্। ডেভেলপিং রিহার্সাল-এর সময় এঁদের প্রত্যেককে মহলা দেওয়ার

জন্যে ডাকবেন। তারপর এই পর্যায়ে মহলা শেষ হবার সঙ্গে সঙ্গে tape করা, মিউজিক ঠিক করা, স্টেজে প্রপার্টি, ডিজাইন ইত্যাদি ঠিক ক'রে নিতে হবে। বিদেশে অবিশ্যি অনেক আগে থেকেই এই সব পরিকল্পনায় হাত দেওয়া হয়। প্রত্যেক কোম্পানীর এর জন্যে চাকরী-করা লোক আছে—তারাই আগেভাগে পরিচালকের এবং প্রযোজকের পরিকল্পনা অনুযায়ী বা নিজস্ব পরিকল্পনা অনুযায়ীও কাজ ক'রে থাকেন এবং পরে পরিচালকের কাছে তা approve করিয়ে নেন।

মহলাপর্ব শেষ হবার পর নির্দিষ্ট দিনে মঞ্চাভিনয়ের বিষয়। সংগঠন পরিচালনা, প্রচার এবং অন্যান্য কার্য বিষয়ে কি কি মত ও পথ নির্ধারণ করা প্রয়োজন সে বিষয়ে আমি কিছুই বলবো না। কারণ তা দলের আর্থিক সামর্থ্য এবং সংগঠন কর্মীদের সংখ্যাগরিষ্ঠতা এবং সেই কর্মীদের কর্মনিপুণতার ওপর অনেক কিছু নির্ভর করে।

মহলার পরে অভিনয়ের আসর। অভিনয়ের দিন শিল্পীরা যাতে অন্য কোন বিশেষ চিন্তা বা কার্যে না লিপ্ত হয় তার নির্দেশ আপনি আগে থেকেই দিয়ে দেবেন। আমার মনে হয়—অভিনয়ের দিন আপনি নিজে এবং অভিনয় শিল্পীরা যদি কেবলমাত্র তাঁদের দায়িত্ব কর্তব্য নিয়ে চিন্তা-ভাবনা করেন এবং চরিত্র সম্পর্কে নিজের সঙ্গে নিজে বোঝাপড়া করেন তাহলে মঞ্চের ওপরে নিশ্চয়ই তিনি সাফল্য আনতে সক্ষম হবেন।

মঞ্চে এসে—অভিনয়ের দিন বিশেষ প্রয়োজন ছাড়া কোন আলোচনা নয়। কোন অজানা মঞ্চে গিয়ে হঠাৎ অভিনয় করতে গেলে—প্রথমেই মঞ্চ এবং প্রেক্ষাগৃহ সম্পর্কে চোখ দিয়ে দেখে এবং মন দিয়ে উপলব্ধি ক'রে প্রত্যক্ষ জ্ঞান নেবেন এবং কাজ করার আগে আপনি পরিচালক হিসেবে সবকিছু আপনার কর্মী এবং সতীর্থদের বুঝিয়ে দেবেন। কারো কোন অসুবিধা থাকলে আপনার বিচক্ষণতা দিয়ে সেই সতীর্থদের অসুবিধা বুঝে নিয়ে তা মীমাংসা করতে হবে।

মঞ্চে গিয়ে—অভিনয়ের নির্দিষ্ট সময়ের বেশ কিছু সময় আগে—শিল্পী এবং কর্মী ছাড়া অন্য কাউকে মঞ্চে প্রবেশ করতে দেবেন না বিশেষ প্রয়োজন ছাড়া। এমনকি বিশেষ প্রয়োজন ছাড়া কেউ কোন কথাবার্তাও বলবে না—নাটক শুরু হবার সময়েও।

আরো আছে, নাটক চলার সময় বা নাটক শেষ হবার পর কোন বন্ধু বা

কারোর কাছে জান্তে চাইবেন না কেমন হ'ল—অর্থাৎ কোন সমালোচনা আমন্ত্রণ করবেন না। কারণ, প্রযোজনা করতে যাবার আগেরটুকুর যেমন আগাগোড়া আপনার জানা ঠিক তেম্নি মঞ্চে আপনারা কি করছেন বা করলেন তাও আগাগোড়া জান্তে পারলেন। বরং মনে রাখবেন আপনার পরিকল্পনা কতখানি সঠিকভাবে রূপায়িত হল, দর্শকরা কেমন নিলেন—ভবিষ্যতে কোন সংশোধন করবেন কিনা।

নাটক শেষ হবার পর শিল্পীরা প্রয়োজনীয় জিনিস নির্দিষ্ট দায়িত্বশীল ব্যক্তিদের বুঝিয়ে দিয়ে এবং মেক-আপ তুলে নিঃশব্দে মঞ্চ ছেড়ে স্বগৃহে ফিরে যাবেন। পরের দিন মহলাগৃহে মিলিত হবার আগে শিল্পীদের চিন্তা করতে বলবেন। শিল্পীরা চিন্তা করবেন নিজেদের বিষয়ে, অন্যদের বিষয়ে এবং গোটা প্রোডাকশনটার বিষয়ে। পরের দিন মহলাকক্ষে এসে বিশদভাবে চিন্তাভাবনার যোগ-বিয়োগ হবে। অন্য সমালোচকের বা বুদ্ধিজীবীদের এনে তাদের মতামত নেবার আগে নিজেদের মতামত সম্পর্কে পরিষ্কার হয়ে নেবেন। পরে যে কোন সময় অভিজ্ঞদের নিয়ে এসে পরামর্শ গ্রহণ করুন—আপনাদের সম্মিলিত চিন্তা-ভাবনার সঙ্গে কোথায় মিল-অমিল হোচ্ছে দেখুন। মতামত বিনিময় করুন, শেষে প্রয়োজনীয় সংশোধন এবং সংযোজন গ্রহণ-বর্জন যতটা করা সম্ভব ক'রে আগামী দিনে নোতুন উৎসাহে কর্মক্ষমতায় উদ্দীপ্ত হয়ে প্রযোজনার জন্যে প্রস্তুত হোন।

শেষ কথা

নাটক পরিচালনা বিষয়ে 'শেষ কথা' ব'লে কোন জিনিস নেই। বরং শুরু করা বলাই ভাল। নাটক পরিচালনা এমনই একটা বিষয় যা, সারা জীবন ধরে সাধনা করলেও কূল-কিনারা পাবার জো নেই। এ নিয়ে যে কত বই লেখা হয়েছে তার নির্ভুল তালিকা দেবার ক্ষমতাও আমার নেই। তাই 'শেষ কথা' কথাটাই অর্থহীন। তবুও আলোচনা শেষ করতে হবে—তাই বর্তমান পর্যায়ে আমার শেষ কথা নিবেদন করতেই হয়।

'শেষ কথা' আলোচনার সময় মনে পড়ে যাচ্ছে—যে যে বিষয়গুলো আলোচনা করা হলো না, সেইসব বিষয়ের কথা।

যেমন ধরুন, আলোচনা করা হয়নি আমাদের দেশের পরিচালন পদ্ধতি নিয়ে। সূত্র বের করা যায়নি আমাদের দেশের পরিচালক কোন লক্ষ্যকে সামনে রেখে কীভাবে পরিচালনায় অংশ গ্রহণ করবেন। আলোচনা করা হয়নি পরিচালকের সঙ্গে নাট্য-প্রযোজনায় নিযুক্ত অন্যান্য শিল্প ও শিল্পীদের সম্পর্ক নিয়ে। আলোচনা করা হয়নি, কোন বিষয়ে কতখানি তাত্ত্বিক আর ব্যবহারিক জ্ঞান অর্জন করতে হবে—ইত্যাদি অনেক বিষয় নিয়ে। বস্তুতঃ এ সবই আলোচনায় আসা প্রয়োজন, এবং আলোচনায় আসতে গেলেই আবার নোতুন ক'রে শুরু করতে হয়। মোটামুটি ভাবে পরিচালনা বিষয়ে আমার ব্যক্তিগত ধারণা এবং বিদ্যা নিয়ে বিজ্ঞানভিত্তিক কিছু আলোচনা করা হয়েছে। তথাপি আমাদের দেশে সব নাটকে, সবস্থানে পূর্বের আলোচিত নিয়মকে কি মেনে চলা সম্ভব? আমার মনে হয়—না সম্ভব নয়। কারণ, আমাদের

আপোষ করতে হয়। বিশুদ্ধ শিল্প চেতনা থাকা সত্ত্বেও মন চায় না এমন কাজও আমাদের করতে হয়। আপোষ করতে হয়—শিল্পীর সঙ্গে, কর্মীর সঙ্গে—আপোষ করতে স্থান কাল এবং সংগতির সঙ্গে। সব চেয়ে বড় কথা হোচ্ছে আপোষ করতে হয় নিজের সঙ্গে।

আপনি ভেবেছেন 'একটি নাটক' করার জন্ম এই এই কর্মপন্থা নেবেন। কিন্তু বাস্তবে দাঁড়িয়ে সব কিছু ওলোট-পালট করতে হলো। অথচ নাটক করতে হবে—টিকেট বিক্রি করেছেন, জনপ্রিয়তা চাইছেন এবং সৃষ্টশিল্পকে জন সমক্ষে প্রতিভাত করতে চাইছেন। নাটক শুরু হওয়ার আগে পর্যন্ত যে ঝামেলা আপনাকে পোয়াতে হয় তা দেখে আপনি নিজে নিজেই বিরক্ত প্রকাশ ক'রে নিজের মনকে ধিক্কার জানান এই ব'লে—'ভ্যুৎ এত হ্যারাস হতে হবে জান্‌লে কোন শালা নাটক করতো। এই শেষ।' না সত্যি সত্যি এতে শেষ নয়—এতেই শুরু। আবার শুরু করেন নোতুন পন্থা নিয়ে—নির্বাচন করেন নোতুন নাটক—শুরু করেন মহলা। আগের যা যা সমস্যা ছিল সেই সব সমস্যা আবার দেখা দেয়—আপনি রেগে যান, ধৈর্য থাকলে বোঝাতে চেষ্টা করেন—এইভাবে কাজ শুরু হয়ে শেষ হয়। শেষ হয়ে আবার শুরু হয়। কারণ, নাটক করা এমনই একটি নেশা যা মদের নেশার চেয়েও সাংঘাতিক। মদের নেশা একটু ইচ্ছা আর চেষ্টা করলে ছাড়া যায়। কিন্তু নাটকের নেশা এমনই নেশা যা জীবনের শেষ দিনটিতে পৌছেও ছাড়া যায় না—বরং চেপে বসে। রোগ শয্যায় শায়িত এদেশে নটসূর্য অহীন্দ্র চৌধুরী মশাইকে দেখলুম, ওদেশে ক্যানসার রোগে আক্রান্ত স্যার লরেন্স অলিভিয়াকে দেখলুম। শরীরের অক্ষমতা —আসন্ন জীবন দীপের যবনিকা পতনের সময় তাঁরা যেন দুর্মদ এক অদৃশ্য শক্তি নিয়ে যবনিকাকে চেপে ধরে আছেন। মনের সেই অব্যক্ত যন্ত্রণা—না না, এখনো শেষ হয় নাই। এই সত্য, এই নাটক। এই জীবন আর এই জীবনকে নিয়েই নাটক। সুতরাং শুরু, শেষ নয়। শুরু নোতুন ক'রে পড়াশোনা। শুরু নোতুন ক'রে অভিজ্ঞতা সংগ্রহ করা, নোতুন পন্থা আবিষ্কার এবং নোতুন শিল্প সৃষ্টি করা।

নিজের দেশে, নিজের ঘরে কত নাটক আছে দেখুন, আবিষ্কার করুন, অতীত থেকে বর্তমান পর্যন্ত নাটক পরিচালনা অভিনয় এবং অন্যদিক দিয়ে কত মূল্যবান গবেষণা হয়েছে তা অনুধাবন করুন। বাংলা তথা ভারতবর্ষের বিভিন্ন ভাষাভাষী রাজ্যে কতরকমের traditional, folk এবং contemporary

নাটক আছে নিজের চোখে দেখুন। এদেশের classical নাটকের ওপর এবং ভেতরের চেহারা লক্ষ্য করুন, দেখবেন হাজার হাজার নাটক—হাজার হাজার রকমে আমাদের কাছে অজ্ঞাত রয়ে অস্বীকৃত হোচ্ছে। আমাদের ঘরের নাটক কত ভাল তা আবিষ্কার না ক'রে, ঘরকে না জেনে আমরা কেন পরকে নিয়ে এত মাতামাতি করবো? তবে কি পরকে বা বিদেশকে জানবো না? নিশ্চয়ই জানবো—তবে ঘরকে উপেক্ষা ক'রে নয়। উদাহরণ দিতে গিয়ে বিদেশকে উচ্চস্থানে বসিয়ে নিজেদেরকে হেয় করার মধ্যে কোন বাহাদুরী দেখি না। বরং ভাল হয়—নাটক শুরু করার আগে নিজেদের ঘরে বসে আগে নিজেদের আবিষ্কারে ক'রে নিলে। লাফিয়ে ছুম ক'রে পশ্চিমে চলে যাওয়ায় শারীরিক কসরৎ আর মানসিক বিপ্লবের পরিচয় রাখা যায়—কিন্তু 'নিজের ঘরে জমে থাকে দুঃসহ অন্ধকার! থাক্ এ সব কথা—

নাটক পরিচালনায় অংশ গ্রহণ করতে গিয়ে—আপনি অতীতে যা করেছেন তার হিসেব নিশ্চয়ই আছে—কিন্তু সেই হিসেব নিয়ে গর্বের কোন কারণ নেই। আপনি যদি ভাবেন আপনার যথেষ্ট আছে, আপনি যদি বলেন পরিচালনার জন্যে অনেক কিছু করেছেন তা' হলে আমার কিছুই বলার বা করার নেই। আপনি যদি আবার শুরু করেন বা করতে চান তাহলে প্রথমে বলবো—আপনি রীতিমত পড়াশোনা করতে শুরু করুন—হাতের সামনে যা পাবেন তাই পড়তে আরম্ভ করুন। স্বদেশী বিদেশী সব কিছু।

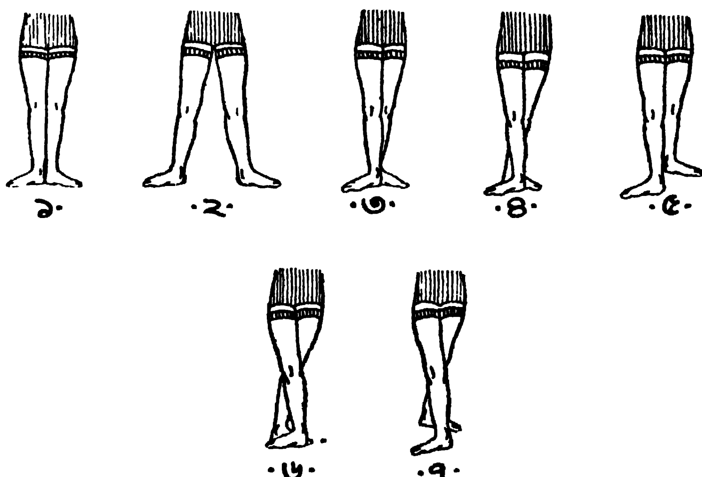
দ্বিতীয়তঃ, অনুসন্ধিৎসু মন নিয়ে জীবন ও জগত সম্পর্কে আরো অভিজ্ঞতা সঞ্চয় করুন।

তৃতীয়তঃ, মনোনীত বা নির্বাচিত নাটকটি প্রযোজনা করার জন্যে আর্থিক, স্থানিক, কায়িক এবং সংগঠনিক সঙ্গতি সম্পর্কে সচেতন হোন।

চতুর্থতঃ, আপনার শিল্পীরা যাঁরা আপনার সঙ্গে আছেন তাঁদের ব্যবহারিক তালিম দেওয়ার জন্যে নিজেকে প্রথমে তৈরী করুন—পরে শিল্পীদের শারীরিক এবং মানসিক স্তরকে অভিনয়ের উপযুক্ত ক'রে গড়ে তোলার জন্যে প্রশিক্ষণের আয়োজন করুন। নিজে প্রশিক্ষণের জন্যে তালিম নিন যে কোন উপায়ে। বই পড়ে এবং জীবনের সঞ্চিত অভিজ্ঞতার সমন্বয়ে আপনার শিল্পীদের প্রশিক্ষণের গুরুদায়িত্ব আপনি নিজে পালন করুন। একচোটে এবিষয়ে সবাইকার কাছ থেকে সমানভাবে সাড়া পাবেন না। থিয়েটার এডুকেশন নিয়ে আমাদের যা জ্ঞান তা' অধিকাংশ শহুরে মানুষ এবং কিছু ইংরিজি পাঠাগারের পড়াশোনার

মধ্যেই সীমিত। গ্রামীণ প্রতিবেশে যে সব পাঠাগার আছে তাতে উপন্যাস এবং সস্তা দরের বইয়ের বেশী প্রাদুর্ভাব। থিয়েটার সংক্রান্ত বই অঢেল পরিমানে রাখার প্রয়োজনীয়তা সম্পর্কে এখনো অনেকে সচেতন নয়। ইচ্ছা করলেই সব জায়গায় ভাল বই পাওয়াও যায় না। সুতরাং থিয়েটারের ওপর ভাল বই সংগ্রহ করা এবং সে বিষয়ে রীতিমত পঠন-পাঠন চালু করা অবিলম্বে প্রয়োজন। যাই হোক শিল্পীদের নিয়ে তালিম দেওয়ার বিষয়ে—এর আগে অনেক আলোচনা হয়েছে। এখানে আর দু'একটা বিষয়ে উল্লেখ ক'রে রাখি। অভিনয় শিল্পীদের প্রথমে শরীরিক প্রস্তুতি এবং দ্বিতীয় পর্যায়ে মানসিক প্রস্তুতি নিতে হয়। এই প্রস্তুতি বিষয়ে এবং ব্যবহারিক দিক নিয়েও এর আগে আলোচনা হয়েছে।

মঞ্চের ওপর একজন অভিনয় শিল্পীর অঙ্গপ্রত্যঙ্গ নিয়ে এবং চলাফেরা নিয়ে আলোচনা করতে গিয়ে শরীরের নমনীয় গুণের কথাও বলা হয়েছে। শরীরের পেশী শক্ত এবং দেহকে ফোলানোর জন্যে ব্যায়াম করা অভিনেতার পক্ষে অপরিহার্য নয়। সাধারণভাবে মঞ্চে দাঁড়ানোর নিয়ম জানা দরকার। সব রকমের দাঁড়ানোর বিষয়ে ছবি এঁকে বোঝানো অসম্ভব। এখানে কিছু ছবি দেওয়া গেল—যা দেখে কিছুটা অনুশীলন করার প্রয়াস পেতে পারেন।

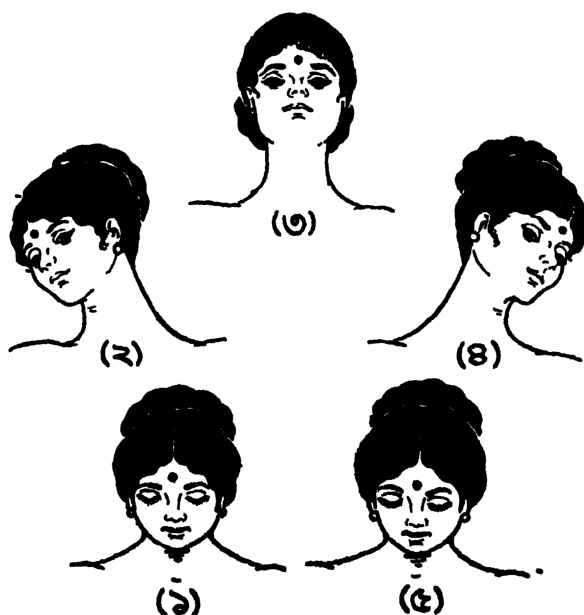


(৪৭নং ছবি)

ওপরের দৃষ্টান্ত থেকে আরো কী কী ধরণের মঞ্চে দাঁড়ানোর ছবি আঁকা

যায় তা নিজে নিজে ঠিক ক'রে তার তালিকা প্রস্তুত করুন। ঠিক এই ভাবে প্রস্তুত করুন বিভিন্ন ধরনের হাঁটা-চলার ছবি। প্রস্তুত করুন হাতের বিভিন্ন অবস্থা এবং অভিব্যক্তির ছবি। এই ছবি থেকে নিয়মিত তালিম দিন শিল্পীদের।

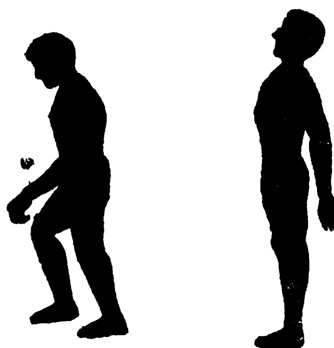
অনেক সময় অভিনয় করতে গিয়ে ঘাড় কারোর শক্ত—কারোর আবার কারণে-অকারণে বেশী নড়াচড়া করে। সেক্ষেত্রে ঘাড় থেকে মাথা পর্যন্ত শক্ত হয়ে থাকলে অভিব্যক্তি রমণীয় এবং প্রাণবন্ত হয় না। অন্যদিক থেকে বেশী নড়াচড়া করলে দর্শকরা ভালভাবে অভিব্যক্তি প্রত্যক্ষ করতে পারেন না। আলোকসম্পাতের সময় বেশী নড়াচড়ার ফলে দর্শকের চোখে খুবই আঘাত লাগে। তাই ঘাড় থেকে মাথা পর্যন্ত যখন যতটুকু প্রয়োজন—চরিত্রের সঙ্গে সমতা রেখে—ঠিক ততটুকুই ঘাড় দোলানো বা নড়াচড়া করা দরকার। এখন, কোন চরিত্রের বৈশিষ্ট্য যদি ঘাড় নড়ানো হয় তা হলে কোন কিছু বলার নেই। ঘাড়ের ব্যায়াম করতে হয় ঐ অংশের নমনীয়তা রক্ষার জন্যে। নীচের ছবিটা দেখুন—



(৪৮নং ছবি)

মোটামুটিভাবে শরীরের বিভিন্ন অংশের নমনীয়তা বজায় রাখার জন্যে এবং শরীরটাকে নিজের মনের অধীনে রাখার জন্যে কিছু আলোচনা করা হলো। এখন এই শরীরের নমনীয়তা রক্ষা করার জন্যে মানসিক প্রস্তুতি সম্পর্কে দু-একটা কথা বলি। শরীরের আড়ষ্টতা, পেশীকে শক্ত না করা ইত্যাদি বিষয়গুলির ওপর গুরুত্ব আরোপ করতে গেলে নিজের চিত্তের একাগ্রতা এবং অনুভূতি শক্তির পরিধিকে আরো বিস্তৃত করার প্রয়োজন। এর জন্যে যন্ত্রপাতি নিয়ে কঠিন ব্যায়াম নয়। নিজের মন এবং শরীর তথা তার অঙ্গ প্রত্যঙ্গের প্রতি মনোযোগই এই ব্যায়ামের প্রধান যন্ত্র।

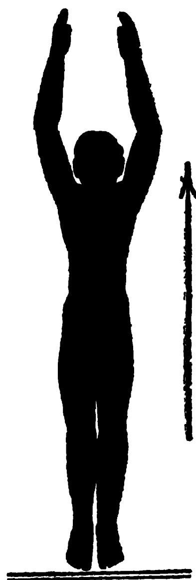
আপনি সারাদিন কলে-কারখানায় বা অফিসে-বন্দরে কাজ সেরে যখন বাড়ীতে ফেরেন—সেই হাড়াভাঙা খাটুনির পর আপনার শরীর ক্লান্ত হয়— অবসন্ন বোধ করেন। দেহ-মন সবই কুঁকড়ে যায়। ঠিক সেই সময় আপনি আপনার দেহের উচ্চতা ফিতে দিয়ে মাপলে দেখতে পাবেন আপনার যা স্বাভাবিক উচ্চতা তার চেয়ে আপনি খানিকটা কমে গেছেন। বিশ্রাম নিয়ে নিস্তেজ পেশী ও মন সবল হবার পর মাপ নিয়ে দেখুন, দেখবেন আপনার যা স্বাভাবিক উচ্চতা তাই পেয়ে গেছেন।



(৪৯নং ছবি)

আপনি যখন কাজেকর্মে ক্লান্ত হয়ে পড়েন তখন আপনার মনে হয় আপনি বোধ হয় হাঁপিয়ে পড়েছেন। এর জন্যে আপনার বিশ্রাম তথা আরাম করা (রিল্যাক্শেশন) প্রয়োজন। ক্লান্ত অবস্থায় আপনি কতখানি অভিনয়ের পক্ষে উপযুক্ত তার প্রমাণ আপনি হাতে হাতে নিতে পারেন। যেমন—ক্লান্ত যখন

থাকবেন না—স্বাভাবিক অবস্থায় একটুকরো পাতলা কাগজ দেওয়ালে রেখে প্রশ্বাসের সাহায্যে ফুঁ দিয়ে কতক্ষণ কাগজটাকে ধরে রাখতে পারেন দেখুন। পরে ক্লান্ত হলে—সেই একই ভাবে ফুঁ দিয়ে কাগজ আটকে রাখার চেষ্টা করুন। দেখবেন বেশীক্ষণ ফুঁ দিয়ে কাগজটাকে আটকে রাখতে পারছেন না। কাজেই জীবনের ক্ষেত্রে দেখা যাবে সংগ্রাম করতে করতে প্রতি নিয়ত আপনি ক্লান্ত হোচ্ছেন—প্রতিনিয়ত সেই ক্লান্তি নিরসনের জন্যে বিশ্রামের প্রয়োজন হোচ্ছে। এই বিশ্রামের সময় শিল্পী হিসেবে আপনার অনুভূতি শক্তিকে সম্প্রসারিত করায় এক অমূল্য সুযোগ আছে। আপনি দাঁড়িয়ে অনুভব করুন কতটা লম্বা আপনি। তারপর আরো লম্বা অনুভব করার জন্যে দেহের পেশীকে সম্প্রসারণ করুন ধীরে ধীরে। হাত হালকা ক'রে ঘুরিয়ে তর্জনীর সাহায্যে মাথার মধ্যিখানে এনে অনুভব করুন আপনার উচ্চতা কি।

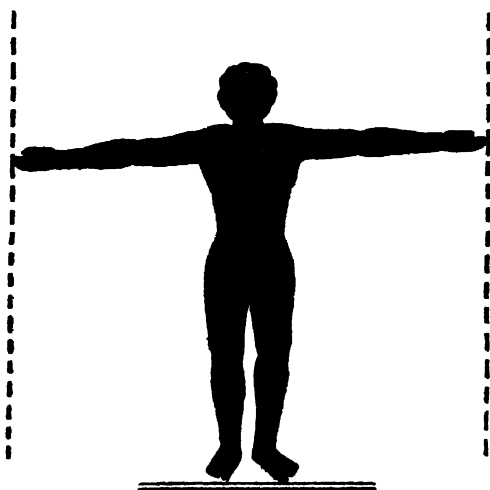


(৫০নং ছবি)

এছাড়া বিছানায় শুয়ে বা ঘরের মেঝেতে দাঁড়িয়ে ডান এবং বাম হাতে বেশ কিছুটা দূরে একটি কল্পিত দেওয়াল সামনে রেখে সেই দেওয়াল ছোঁয়ার চেষ্টা করুন। শুয়ে এই ব্যায়াম করলে হাত ওপরে তুলে—হাতের ওপর এবং পায়ের নীচে কল্পিত দেওয়াল ছুঁতে চেষ্টা করুন।

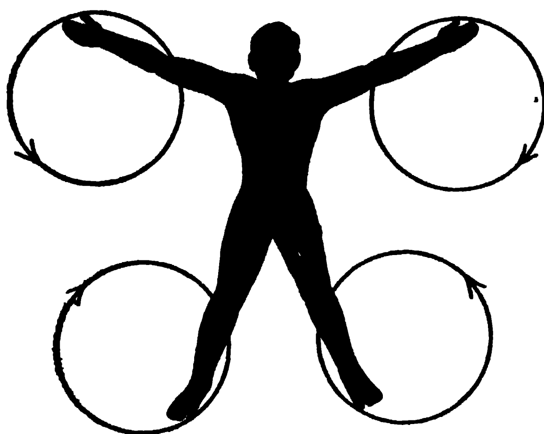


(৫১নং ছবি)



(৫২নং ছবি)

এছাড়া, মেঝেতে শুয়ে হাত-পা যথাসম্ভব সম্প্রসারিত ক'রে এবং ক্রমান্বয়ে খুব হাল্কাভাবে দেহের বাইরে হাত-পা ঘোরানোর চেষ্টা করুন। নীচের ছবিটির দিকে তাকালেই বুঝতে পারবেন।



(৫৩নং ছবি)

ঠিক এইভাবে তো গেল শরীরতত্ত্বের এবং শরীরযন্ত্র সম্পর্কে সাদামাটা কথা। কিন্তু শুধু শরীর আর মন নিয়েই তো সব নয়। জটিল জিনিসটা হোচ্ছে সংগঠন ক্ষমতা। অনেক কিছু ভাল থাকলেও শুধু সংগঠন-শক্তির অভাবে ভালভাবে নাটক করা যায় না। তাই আমাদের দেশের পরিচালকদের নেপথ্য সংগঠন সম্পর্কে খুবই সতর্ক থাকতে হয়। বিশেষ ক'রে পরিচালক যদি অভিনেতার ভূমিকা নেন তা হলে অভিনয়ের আগে এবং পরে নেপথ্য সংগঠনকে খুবই দৃঢ় করতে হবে। নচেৎ অভিনয়ের সময়ে খুবই বিপাকে পড়তে হয়। এই সময় বিশেষ ক'রে অভিনয়ের আগে এবং অভিনয় চলার সময় কঠিন এবং সুচিন্তিত কর্মবিভাজন নীতি অনুসরণ না করলে আপনার এবং আপনাদের দলের অন্যেরা নানা দিক থেকে দুশ্চিন্তাগ্রস্ত হয়ে পড়েন—সাময়িক অস্থিরতা বাড়ে। এই সংগঠন সম্পর্কে গোড়া থেকেই একটা নীতি এবং পরিকল্পনা ঠিক ক'রে নেওয়া উচিত। শুধু তাই নয়—নীতি এবং পরিকল্পনাকে কার্যকরী করার জন্যে উপযুক্ত কর্মীর প্রয়োজন হয়। অভিনেতা পাওয়া গেলেও কর্মী পাওয়া দুষ্কর ব'লে সব বিষয়ে আপনাকেই বেশী মাথা ঘামাতে হয়। তা' না হলে সামান্য একটা কাজ বা ভুলের জন্যে প্রচণ্ড লাফালাফি ক'রে মানসিক দিক থেকে বিভ্রান্ত হতে হয়। কাজের চেয়ে অকাজ বাড়ে বেশী।

তা হলে কোন্ কোন্ বিষয়ে আপনাকে মাথা ঘামাতে হবে তা আগে থেকেই ঠিক ক'রে রাখতে হবে। সময়সূচী থেকে শুরু ক'রে ব্যক্তিগত এবং স্টেজ রিকিউজিশন ইত্যাদি প্রত্যেকটি বিষয়ে তালিকা প্রস্তুত ক'রে নিজের কাছে রাখুন এবং প্রত্যেকটি তালিকা অনুযায়ী কার কতটুকু দায়িত্ব তা বুঝিয়ে দিন। প্রয়োজনে মহলার সময় রিকিউজিশন সরবরাহকে মহলার অন্তর্ভুক্ত করতে পারলে ভাল হয়। এছাড়া, দৃশ্যপট পরিবর্তনের জন্যে সময় মেপে নিয়মিত এবং রীতিমত অনুশীলন করিয়ে তবেই অভিনয়ের আসরে আসা বাঞ্ছনীয়। কারণ, দর্শক বহু প্রত্যাশা নিয়ে বর্তমান জটীল জীবনপ্রবাহ থেকে মূল্যবান সময় থেকে কিছু বাদ দিয়ে কিছু সময় হাতে নিয়ে তবেই আপনাব নাটক দেখতে উপস্থিত হ'ন। কোন কারণে সাংগঠনিক বিপর্যয়ের জন্যে নাট্যরস আস্বাদন থেকে কোন দর্শক যেন বঞ্চিত না হ'ন তার দিকে দৃষ্টি রাখা প্রয়োজন।

একটা নাটক করতে গিয়ে অভিনেতা-অভিনেত্রীকে পার্ট মুখস্থ করতে হয় রীতিমত। আমি মুখস্থ না ব'লে আত্মস্থ কথাটার ওপর জোর দেব। মুখস্থ করার মধ্যে সাবলীলতা থাকে না। কিন্তু পার্টটা নিজের আয়ত্বে আনা অর্থে নিজেকেই সেই চরিত্রের সত্তার মধ্যে আসলের মত ক'রে মিশিয়ে দেওয়া। পার্ট আত্মস্থ করতে গিয়ে নিজের পার্টটুকু মুখস্থ করলেই চলবে না—অন্যের পার্টও আত্মস্থ করতে হয়। অন্যে মঞ্চে যা করবে আপনি তাকে আরো সুন্দর করবেন। অন্যে ভুল করলে—আপনি আপনার প্রতিভা, আপনার গুণ দিয়ে তা পরিপূরণ করবেন।

আপনি যে প্ল্যানিং এবং রীতি অনুযায়ী একটা প্রডাকশন খাড়া করলেন তা চূড়ান্ত হিসেবে ধরে নেওয়ার কোন প্রয়োজন নেই। কারণ, জনপ্রিয়তা অর্জন করা এবং দর্শককে সচেতন ক'রে তোলার একটা পরোক্ষ নৈতিক দায়িত্ব আপনার আছে। কোলকাতায় কোন ঠাণ্ডা ঘরে এবং বিদগ্ধ দর্শক-রুচীকে সামনে রেখে যে নাটক প্রযোজনা করলেন—হয়তো বা প্রশংসাও পেলেন—সেই একই নাটক যখন অন্য স্থানে নানা রকম দর্শকের সামনে উপস্থিত করতে যাবেন তা যে সর্বত্রই সমাদৃত হবে তার কোন মানে নেই। স্থান এবং দর্শকরুচী অনুযায়ী নাট্যপ্রযোজনার ভালমন্দ নির্ভর করে। শহরে যেখানে অনেক ফাইন কাজ করতে চাইছেন—বর্তমান অবস্থায় কোন দূর গ্রামের দর্শকের সামনে সেই একই নাটক উপস্থাপনার জন্যে অন্য এক রীতির আশ্রয় নিতে হলো। এতে

শিল্পের মর্যাদা হয়তো ক্ষুণ্ণ হতে পারে—আপনার মন না চাইলেও, ভাল জিনিস দিতে চেয়েও ভাল কিছু দিতে পারলেন না। এটা নৈতিক অপরাধ। কিন্তু এই অপরাধকে প্রশ্রয় না দিয়ে আপনি শহুরে ছকের হুবহু জিনিস দিতে গেলে দর্শকরা অধৈর্য হয়ে নাটক শেষ হবার আগেই হয়তো আসন ছেড়ে চলে যাবেন—দর্শক বিক্ষুব্ধ হয়ে উঠলে নাটকের মূল যবনিকার আগেও যবনিকাপাত হয়ে যেতে পারে। আমি কিন্তু একথা কিছুতেই বলতে চাইছি না যে গ্রামের মানুষ শহুরে জিনিস বুঝবে না। আমার বলার কথা এই যে—গ্রামের পরিবেশে এখনো তো পুরোপুরি সাক্ষরতার জোয়ার আসেনি। তাহলে—চিৎপুরের অখ্যাত যাত্রাদলের কিছু কিছু দল গ্রামের মানুষকে এত অখাদ্য খাইয়ে নিজেদের পেট মোটা করছেন কেন? দু'পাঁচজন শিক্ষিতের জন্যে নাটক নয়—নাটক সবাইকার জন্যে। সুতরাং প্ল্যানিং করার সময় এই সব দিকে বিশেষভাবে দৃষ্টি দিতে হয়। যাঁরা শুধু শহর এবং শিক্ষিত মানুষের জন্যে নাটক করবেন তাদের কথা কিছুই বলতে চাই না।

আর একটা কথা—প্রযোজনার খুঁটিনাটি নিয়ে—বিশেষ ক'রে ছোট দলের পক্ষে সব সময় প্রায় প্রতি বিষয়ে একটা বিকল্প ব্যবস্থা চিন্তা ক'রে রাখা উচিত। যেমন—মহলা দিয়েছেন চল্লিশ ফুট চওড়া মঞ্চকে ভেবে। সেই অনুযায়ী শিল্পীদের চলাচল ব্যবস্থা নিয়ন্ত্রণের ছকও ঠিক ক'রে রেখেছেন। কিন্তু বাস্তবে গিয়ে দেখলেন মঞ্চ ২৫ ফুট চওড়া। এখন কি করবেন? মহলার সময় থেকেই এর বিকল্প ব্যবস্থা ঠিক ক'রে রাখা দরকার। ধরুন—গুলি ক'রে হত্যার দৃশ্য আছে। গুলি করলেন শিল্পী, কিন্তু আওয়াজ হ'ল না। কি করবেন? এক কথায় একটা প্রযোজনা নিয়ে যে যে বাস্তব সমস্যা দেখা দেয় তার সম্পর্কে সচেতন হয়ে সেই সমস্যা এলে তার সমাধান কিভাবে করবেন সে সম্পর্কেও ভেবে রাখবেন। যেমন ধরুন—চারটে চেয়ার পেলেন, একটা টেবিল পেলেন। কিন্তু আপনার প্রয়োজন ছ'টা চেয়ার তিনটে টেবিল। এক্ষেত্রে আপনি কি বিকল্প ব্যবস্থা নেবেন? আর সমস্যা থেকে উদ্ধার হওয়ার সময় মাথা ঠাণ্ডা রাখতে হবে—ধীর, গম্ভীর অথচ দ্রুত চিন্তা করার ক্ষমতা রাখতে হবে। অযথা উত্তেজনা পরিহার করতে হবে—সব বিষয়কে সমবেদনার চোখে অনুভব করতে হবে। মঞ্চে গিয়ে সকলকে নিজের দায়িত্ব সম্পর্কে সচেতন করবেন আর একবার। আপনার সংগঠনের গাম্ভীর্য—নৈতিক কার্যাবলী যেন অন্যের মন এবং দৃষ্টিকে পরিতৃপ্ত করতে সক্ষম হয় তারও ব্যবস্থা নেবেন।

পরিচালককে যদি অভিনয়ে অংশ গ্রহণ করতে হয় তাহলে সংগঠনিক শক্তির ওপর আস্থা থাকলে তবেই পরিচালক যেন অভিনয়ে অংশ নেন। নচেৎ পরিচালকের উচিত খুব ছোট চরিত্র নেওয়া—যাতে ক'রে অভিনয় চলার সময় অন্যান্য খুঁটিনাটি বিষয়ে তিনি সজাগ থাকতে পারেন এবং প্রয়োজনে কোন সমস্যা দেখা দিলে নিজেই যাতে সমাধান ক'রে নিতে পারেন। 'পরে আসবো' —'ম্যানেজ ক'রে নেব'— 'উঃ, দেরী হয়ে গেল'—ইত্যাদি জাতীয় অজুহাত শক্ত হাতে বাদ দিতে হবে। সবার আগে জান্তে হবে—স্টাডি করতে হবে—আপনার মনের মত কাজ করার আগ্রহ এবং ক্ষমতা কার কতটুকু আছে। নচেৎ শুধু মুখের কথায় ভুলে কাজ করতে দিয়ে কার্যক্ষেত্রে গিয়ে দেখবেন সব উল্টোপাল্টা হয়ে যাচ্ছে। পয়সা দিয়ে লোক খাটাবার ক্ষমতা যখন নেই তখন আপনার সহকর্মীদের আপনার মনের খুব কাছাকাছি আনতে হয়। অধিকাংশ ক্ষেত্রে দেখা গেছে—অভিনয় শুরু হবার আগে এবং শুরু হবার সময় তাড়াহুড়ো পড়ে যায়—রাগারাগি হয়। অযথা আপনি দোষারোপ করেন সতীর্থদের ওপর—সতীর্থরা দোষারোপ করে আপনার ওপর। শেষে মনোমালিন্য এমন আকার নেয় যাতে ক'রে ভবিষ্যতে নাটক করার কাজে নানা জটিলতা দেখা দেয়—এমনকি অনেক গ্রুপ ভাল কাজ করতে গিয়েও অকালে প্রাণ হারিয়েছে। অস্তিত্ব মুছে গেছে নাটমঞ্চের ইতিহাস থেকে। এই যে নেপথ্য নাটক—এই যে নেপথ্য কলহ আর জটিলতার জন্যে দেখা গেছে অধিকাংশ ক্ষেত্রে অপটু শিল্পী আর পরিচালকরাই দায়ী। কারণ—তিনি ঠিক মত প্ল্যানিং ক'রে কাজ করতে অক্ষম—অনেক জিনিস মাথায় রাখতে পারেন না। একটু সমস্যাতেই অনেক বেশী দিশেহারা হয়ে পড়েন।

আপনি হয়তো বলতে পারেন—নাটক করার আগে যে সতীর্থটিকে আপনি কাজ দেখে—বিশ্বাস-প্রমাণ পেয়ে কাজ করতে দিয়েছেন সে যে বাস্তবে আপনার সঙ্গে বিশ্বাসঘাতকতা করবে না এর কি গ্যারান্টি আছে? গ্যারান্টি আছে কি নেই সে কথা আলাদা। আপনি যে ভবিষ্যৎ সচেতনতার অভাবের জন্যে দুর্বিপাকে পড়বেন তাতে কোন সন্দেহ নেই। এই যে ভবিষ্যত সচেতনতা এবং ভবিষ্যতকে দেখার বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গি যদি আপনার না থাকে আপনি কিন্তু এদেশে নাটক পরিচালনা করতে গিয়ে অনেক ক্ষেত্রে নৈরাশ্যের পাকচক্রে পড়তে পারেন। অন্ততঃ বাস্তব অভিজ্ঞতা তাই বলে। ক্ষমতার দম্ভ, নাট্যজ্ঞানের অভাব এবং একটু জেনে পণ্ডিত সাজার বাসনা এখনো তো

আমাদের দেশের মানুষের মনে সুদৃঢ় কংক্রিটের মত জমে আছে। এই অজ্ঞানতা থেকে দূর করার জন্যে নাট্যশিক্ষার সম্প্রসারণ প্রয়োজন। সুতরাং আমাদের দেশের এই সামাজিক কারণগুলো পরিচালক হিসেবে বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে আপনাকে অনুধাবন করতে হবে—বের করতে হবে নোতুন পথ। সৃষ্টি করতে হবে সুন্দর সুস্থির মানসিকতা। উভয় পক্ষকেই শিক্ষা নিতে হবে বাস্তব থেকে—সে কি নাট্যকর্মী, কি অভিনেতা-অভিনেত্রী বা আপনি নিজে।

প্রতিদ্বন্দ্বীতা ছেড়ে সহযোগী মনোভাব নিয়ে কাজ করতে হবে। সংগীত শিল্পে একাকীত্বের অবদান আছে—কিন্তু নাট্যশিল্প যৌথশিল্প—অনেককে নিয়ে অনেককে দিয়ে। সেইজন্যে এই শিল্পকে গণতান্ত্রিক শিল্প বলা হয়। এখানে কাউকে কিন্তু জোর ক'রে কোন জিনিস চাপানো যায় না। যা স্বতঃস্ফূর্ত, তাই নিয়ে কাজ করতে হয়—সবাইকে নিয়ে—সবাইকে ঘিরে মনপ্রাণ দিয়ে কাজ করলে তবেই একটা গোটা শিল্প হিসেবে মানুষের কাছে এক নোতুন দৃষ্টান্ত স্থাপিত হতে পারে। অনেক শিল্পের সমন্বয়ে এই নাট্যশিল্প। সুতরাং আপনি একক হয়েও অনেকের মধ্য দিয়ে আপনার আত্মপ্রকাশ। কাজেই, কাউকে উপেক্ষা নয়—সবাইকে কাছে টানা আপনার পরম এবং মানবিক কর্তব্য।

অনেকে প্রশ্ন করেছেন—নাটক করতে গিয়ে এনাটমি, সোসিওলজি এবং সাইকোলজি পড়ার কি দরকার? আমি তাদের কাউকে বোঝাতে পারিনি যে —সমাজবিজ্ঞা এবং মনোবিজ্ঞান না জানলে আধুনিক কোন নাটক ভালভাবে প্রযোজনা করা যায় না। ভাল অভিনয় করতে গেলে—চরিত্র বুঝতে গেলে—চরিত্র বুঝে অভিনয় করতে গেলে ও-দুটি বিষয়ে কিছুটা জান্তে হয়। আর বোঝার পরেই যখন মঞ্চে দাঁড়িয়ে প্রকাশ করবেন-তা প্রকাশিত হবে আপনার শরীরযন্ত্রের মধ্য দিয়েই। সুতরাং শরীরতত্ত্ব—শরীরের বিভিন্ন অংশের গ্লাণ্ড, হাড়, পেশী কি ভাবে কাজ করে এবং কিভাবে তাদের যথাযথভাবে কাজে লাগানো যায় তা জান্তে গেলেই শরীরতত্ত্ব জানতে হয়। যিনি না জেনে মাতব্বরী করতে যান এবং ক'রে থাকেন তাঁদের অস্তিত্ব খুব একটা দীর্ঘস্থায়ী হয় ব'লে মনে হয় না। এখন প্রশ্ন—এত ঝামেলায় পড়তে হলে—এত কষ্ট করতে গেলে পরিচালনায় অংশ নেবার দরকার কোন নেই। আমি বলি—সত্যি দরকার নেই—মোহে পড়ে কিছু করার চেয়ে পাকাপোক্ত হয়ে তবেই কাজে নামা ভাল। মোহ এমনই একটা জিনিস যা খুবই ক্ষণস্থায়ী —কিন্তু নেশা স্থায়ী—তাই মোহ থেকে উত্তীর্ণ হয়ে নেশায় মত্ত হতে হবে। সে নেশা জলীয় নেশা নয়—সে নেশা সাধকের নেশা।

নাট্য শব্দাবলী (Theatre Vocabulary)

অভিনয় (Acting)

১। বিপরীত চরিত্র (Antagonist)—যে চরিত্র বিশেষ কার্যকারীভাবে প্রধান চরিত্রের বিরোধিতা করে।

২। শৈল্পিক মিতব্যয়িতা (Artistic Econony)—অভিনেতার অভিনয়ের জন্য যা কিছু প্রয়োজন তার মিতব্যয়।

৩। পরিবেশ (Atmosphere)—মঞ্চ নির্মিতি (সেট) অনুযায়ী শিল্পী ও পরিবেশ সহায়ক ভাবের প্রকাশ।

৪। কাঠামো (Blocking)—নির্দেশক কর্তৃক নাট্যক্রিয়ার উদ্‌ভাবন।

৫। কেন্দ্রিক মনোযোগ (Centre of Interest)—নির্ধারিত সময়ে সেখানে বিশেষ গুরুত্ব দেওয়া হয়।

৬। চরম পরিনতি (Climax)—নাটকের একটি উচ্চ পর্যায় যেখান থেকে নিষ্পত্তির সূচনা হয়।

৭। মনঃসংযোগ (Concentration)—কোন বস্তু, ব্যক্তি বা উদ্দেশ্যের উপর গুরুত্ব আরোপ।

৮। সার্থক হাস্যরসাত্মক নাটক (High Comedy)—যে নাটকের প্রতিপাদ্য বিষয় বুদ্ধিনির্ভর হাস্যরস।

৯। নাটকীয় সাধারণ নারী (Ingenue)—নাটকে যুবতী চরিত্র।

১০। নাটকীয় তরুণ (Juvenile)—নাটকে যুবক চরিত্র।

১১। অনুচ্চ হাস্যরসাত্মক নাটক (Low Comedy)—দৈহিক কসরৎ দিয়ে হাস্যরস নির্ভর নাটক।

১২। স্মৃতিবদ্ধতা (Memorisation)—অক্ষারিক ভাবে প্রকাশ করার জন্য সংলাপের প্রতিটি লাইন মুখস্থ করা।

১৩। ক্রিয়াভাব (Mood)—একটি আবেগপ্রবণ অবস্থা। সাধারণত একাধিক আবেগের মিশ্র ফলশ্রুতি।

১৪। অনুপ্রাণিত (Motivate)—নাট্যক্রিয়া অথবা সংলাপের যথার্থ যুক্তিপূর্ণ থাকা প্রয়োজন।

১৫। উদ্দেশ্যমূলক শক্তি (Motivating Force)—সম্মুখে এগিয়ে যাবার বাসনা যা সমস্ত অবস্থাতে একজনকে সুসংবদ্ধভাবে অভিনয় করতে সাহায্য করে।

১৬। অবশ্যম্ভাবী প্রতিশোধ (Nemesis)—এমন একটি অগ্রগামী নাট্য শক্তি যা মুখ্য চরিত্রের বিপর্যয় ঘটায়।✓

১৭। পদক্ষেপ (Pace)—বেগমাত্রা ও ছন্দ মিশ্রিত নাটকের সার্বিক গতি।

১৮। মূকাভিনয় (Pantomime)—একটি ভাব অথবা আবেগের দৈহিক প্রকাশ।✓

১৯। নিজ চুম্বকত্ব (Personal Magnetism)—আকর্ষণ করার ক্ষমতা।

২০। বৃত্ত (Plot)—[ক] একটি নাটকের পরিকল্পিত ঘটনার অবস্থান। [খ] প্রযোজনায় মঞ্চব্যবস্থার পরিকল্পিত রীতি।

২১। প্রধান চরিত্র (Protagonist)—কেন্দ্রীয় চরিত্র, যার দ্বারা নাটকে সংঘাত ঘটে।✓

২২। ছন্দ (Rhythm)—উচ্চারণে মাত্রার ক্রমিক ব্যবহার।✓

২৩। দর্শনযোগ্যতা (Showmanship)—এমন একটি জ্ঞান যা নাটকের মধ্যে অভিনেতাকে দর্শকের কাছে টানতে সাহায্য করে।

২৪। নির্দেশক পাতা (Sides)—অভিনেতার নির্দেশক পাতা যা' দ্বারা সংলাপের শেষে সহ-অভিনেতাকে সাহায্য করে।

২৫। স্বাভাবিকতা (Simplicity)—অভিনেতার স্বাভাবিক মাধ্যম, যা উচ্চও নয় এবং নীচুও নয়।

২৬। নিষ্ঠা (Sincerity)—মনের এবং ক্রিয়ার সংকাজ।

২৭। স্বতঃস্ফূর্ততা (Spontaneity)—প্রথম অবস্থার মতো সবসময় সজীব।✓

২৮। বাম মঞ্চ (Stage left)—দর্শকের মুখোমুখি মঞ্চের ওপর অভিনেতার বাঁ পাশের অভিনয়ের স্থান।

২৯। মঞ্চচিত্র (Stage picture)—নাটকে বিশেষ সময়ে একাধিক অভিনেতার দলগত ঐক্য।

৩০। ডান মঞ্চ (Stage-right)—দর্শকের মুখোমুখি মঞ্চের ওপর অভিনেতার ডান পাশের অভিনয়ের স্থান।

৩১। উৎকণ্ঠা (Suspense)—প্রত্যাশা, অনিশ্চয়তা।

৩২। সংলাপ গ্রন্থনা (Tag-line)—নাটকের শেষে বা অঙ্কের শেষে অভিনেতার সংলাপ।

৩৩। বেগমাত্রা (Tempo)—সময়, গতিমাত্রা।

৩৪। নাট্য-কাঠামো (Theme)—মূল প্রতিপাদ্য বিষয় যার উপর নাটকটি নির্ভরশীল এবং সেই বিষয়ের যাথার্থ রক্ষা।

৩৫। সময় রক্ষা (Timing)—সংলাপের সুনিয়ন্ত্রণ অথবা মনস্তাত্ত্বিক মুহূর্তটি ক্রিয়ার দ্বারা সমাপন।

৩৬। বিয়োগান্ত নাটক (Tragedy)—নাটকের প্রধান চরিত্রের মহত্ব থাকা সত্ত্বেও অনিবার্য বিপর্যয় ঘটে।

৩৭। উপর মঞ্চ (Up Stage)—পাদপ্রদীপ থেকে দূরে মঞ্চের পেছনের দেওয়ালের কাছের অংশ।

৩৮। বৈচিত্র্য (Variety)—ভিন্নগতি, বিভিন্নতা ও একঘেয়ে থেকে মুক্তি।

৩৯। প্রাণপ্রাচুর্য (Vitality)—তেজ, জীবনীশক্তি।

৪০। সংকেত জ্ঞাপন (Warn)—পরবর্তী অবস্থার আমন্ত্রণ বিজ্ঞপিত করা।

মঞ্চায়ন (Staging)

১। অভিনয় স্থল (Acting Arena)—মঞ্চে অভিনয়ের নির্দিষ্ট স্থান।

২। সম্মুখ মঞ্চ (Apron)—যবনিকা ছাড়িয়ে এগিয়ে আসা মঞ্চের সম্মুখ ভাগ।

৩। পশ্চাৎ মঞ্চ (Back Stage)—যবনিকার পেছনের মঞ্চ।

৪। মঞ্চদণ্ড (Battens)—মঞ্চের উপর আড়াআড়িভাবে স্থাপিত কাঠ অথবা লোহার দণ্ড, যেখান থেকে পর্দা এবং দৃশ্যপটাবলী ঝুলানো হয়।

৫। সীমান্ত পর্দা (Border stripes)—মঞ্চ সীমান্তের আলোর আবরণের জন্য ব্যবহৃত পর্দা।

চৌকো মঞ্চরূপ (Box Set)—ঘরের মতো মঞ্চ নির্মাণ যার তিনটে দেওয়াল ও চালা থাকবে।

চালা (Ceiling)—চৌকো মঞ্চরূপের চালায় ব্যবহৃত ক্যানভ্যাস কাঠামো।

৬। যবনিকা রেখা (Curtain line)–যে রেখাতে দাঁড়িয়ে যবনিকার কাজ করা হয়।

৭। অর্ধবৃত্তাকার পর্দা (Cyclorama)—মঞ্চের পিছনে এবং দুপাশে U-এর কাঠামো ক'রে যে আকাশী রং-এর পর্দা ঝুলানো হয়।✓

আচ্ছাদন (Drapes)–পূর্ণ আচ্ছাদনের যবনিকা।

দৃশ্যযবনিকা (Drops)–চিত্রিত অপূর্ণ দৃশ্যযবনিকা।

৮। সমতলী (Flats)—অভিনয় মঞ্চের দৃশ্যপটাবলীর শাখা।

৯। সংরক্ষিত স্থান (Files)—মঞ্চে অভিনয় স্থানের বাইরে পর্দা এবং দৃশ্যপটাবলী রাখার স্থান।

বিশ্রাম কক্ষ (Green-room)—মঞ্চের পাশে একটি বিশেষ ঘর যেখানে অভিনেতা সাজসজ্জা সহ বন্ধুদের সঙ্গে দেখা করে।

১০। লোহার জালি (Grid iron)—দৃশ্যপটাবলী এবং পর্দা বেঁধে রাখার জন্য মঞ্চের উপর লোহার কাঠামো।

ভূমি-ঢাকা (Ground-cloth)—শব্দ নিরোধের জন্য মঞ্চঢাকায় ব্যবহৃত ক্যানভ্যাস।

ভূমি-পট (Ground-row)—একক দৃশ্যপট যা ভূমি থেকে দণ্ডায়মান থাকে।

পশ্চাৎপট (Mask or backing)—দরজা এবং জানালার পেছনে ব্যবহৃত দৃশ্যাবলী।

১১। বাহির মঞ্চ (Off Stage)—অভিনয়ের স্থানের বাহিরে।

অপ ("OP")—অভিনেতাকে ভূমিকা পাঠে সাহায্যকারী ব্যক্তির (প্রম্টার) উল্টোদিকে।

পি ("P")—ভূমিকা পাঠে সাহায্যকারী ব্যক্তির দিকে।

১২। সমান্তরাল (Parallel)—মঞ্চের ভূমিকে অগ্র-পশ্চাৎ করার জন্য যে কাঠামো ব্যবহৃত হয়।

১৩। নির্দিষ্ট বেড় (Pin rail)—সুনিয়ন্ত্রিত বেড়া যেখানে থেকে দৃশ্যপটা-বলীর বন্ধন নিয়ন্ত্রিত হয়।

প্রয়োগীয় (Practical)—জানালার মতো ব্যবহার করা চলে এবং প্রয়োজনে তোলা যায়।

রঙ্গমঞ্চের দ্রব্য (Properties)—[ক] মঞ্চসজ্জার প্রয়োজনীয় দ্রব্যাদি। [খ] অভিনেতার হস্তধৃত বস্তু সামগ্রী।

১৪। চতুষ্কোণ মঞ্চ (Proscenium)—ছবির ফ্রেমের মতো মঞ্চের সম্মুখ, যেখান দিয়ে নাটক দৃশ্যমান হয়।

আরোহণ পথ (Ramp)—একটি ক্রমউচ্চ মেঝে, যেটা নীচু থেকে উপর দিকে উঠে গেছে।

১৫। মঞ্চ-বন্ধনী (Stage-brace)—দৃশ্যপটাবলী ধরে রাখার জন্য নিয়ন্ত্রিত বন্ধনী।

সংকেত (Strike)—মঞ্চাধিকারিক কর্তৃক দৃশ্যপট পরিবর্তনের সংকেত।

১৬। ওড়না (Teaser)—মঞ্চের সম্মুখে উপরে আলো ঢাকার পর্দা।

১৭। পরিপূরক (Tormentor)—প্রথম পার্শ্ববর্তী পর্দা যা দৃশ্যপট ও ওড়নার সঙ্গে সামঞ্জস্য রক্ষা করে।

১৮। চোরাদরজা (Trap)—মঞ্চে-যাওয়া আসার জন্য বিশেষ দরজা।

গাড়ি (Wagon)—একটি চলমান বেদিকা যার উপরে দৃশ্যপট ও অন্যান্য সামগ্রী থাকে দ্রুত দৃশ্যপরিবর্তনে সাহায্য করার জন্য।

১৯। মঞ্চ-ডানা (Wing flats)—দুটি অথবা তিনটি দৃশ্যপটের অংশ মঞ্চভূমির দুপাশে ঝুলিয়ে দেওয়া হয়। প্রয়োজনে পর্দার মতো গোটানো চলে। সাধারণতঃ ওড়নার কাজ করে।

মঞ্চালোক (Lighting)

২০। ছোট কেন্দ্রিক আলো (Baby spot)—একটি ছোট কেন্দ্রিক আলো প্রক্ষেপক।

২১। সীমান্ত আলো (Borders)—উপরে ছন্দবদ্ধ আলোর সারি।
মোটা বিদ্যুৎবাহী তার (Cable)—বিদ্যুৎ চলাচলের জন্য মোটা আচ্ছাদিত তার।

২২। রং মাধ্যম (Colour Medium)—কাঁচ, রেশমের কাপড় প্রভৃতি। যার মধ্য দিয়ে রঙিন আলোর প্রক্ষেপণ কর হয়।

২৩। সাধারণ মাধ্যম (Floor Medium)—স্বাভাবিক আলো প্রক্ষেপণ। এতে কাঁচ ব্যবহার হয় না।

২৪। পাদ-প্রদীপ (Foot-light)—সম্মুখ মঞ্চের নীচে থেকে সারিবদ্ধ আলো।

২৫। নিয়ন্ত্রক (Rheostats)—সুইচ বাক্সে ডিমার দ্বারা আলো কম-বেশি করা হয়।

২৬। কেন্দ্রিক আলো (Spot light)—উজ্জ্বল কেন্দ্রিক আলো (১০০০ ওয়াট্স্ ও বেশি)

২৭। মঞ্চালোক নিয়ন্ত্রক (Switch Board)—যেখান থেকে সব রকম আলোর নিয়ন্ত্রণ করা হয়।

* বাংলা প্রতিশব্দগুলো যথাসম্ভব থিয়েটার-কেন্দ্রিক করা হয়েছে।

নাট্যসাহিত্য ও প্রয়োগের শৈল্পিক আন্দোলনের কয়েকটি সংজ্ঞা

১। ধ্রুপদী নাটক (Classical Drama)—প্রাচীন মহাকাব্য, ধর্মীয় মহাগ্রন্থ ও ইতিহাস-ভিত্তিক নাটক—যার গঠনের প্রণালী বিস্তৃত, কাহিনী, উপকাহিনী, দেশাচার ও সমসাময়িক মানসিকতার প্রতিফলন থাকবে।

২। নবধ্রুপদী নাটক (Neo-Classical Drama)—রেনেশাঁর আবির্ভাবের সঙ্গে সঙ্গে ধ্রুপদী সাহিত্যের মধ্যে যে নবচিন্তার উন্মেষ ঘটে, তার প্রকাশ।

৩। রোমানটিসিজম্ (Romanticism)—ইউরোপীয় শিল্প-সাহিত্যে অষ্টাদশ শতাব্দীতে রোমানটিসিজমের জন্ম হয়, যদিও এক অর্থে রোমানটিসিজম্ সবকালেই ছিল। কিছুটা রেনেশাঁ অনুপ্রাণিত, কিছুটা স্বাদেশিকতা, প্রেম ও সৌন্দর্যের প্রতি বেশি ভাবাবেগ, ব্যক্তিত্বের বহিঃপ্রকাশ প্রভৃতি রোমানটিসিজমের অঙ্গ। গোয়েটের নাটকে সার্থকভাবে এই রীতির প্রকাশ দেখা যায়।

৪। স্বাভাবিকতাবাদ (Naturalism)—জীবন যে রকম—তার ভালো-মন্দ সহজভাবেই প্রকাশিত হবে। স্বাভাবিকতার বাইরে রঙিন কিছু বলার অবকাশ এখানে নেই। এমিল জোলা এই পদ্ধতির সাহিত্যিক।

৫। বাস্তবতাবাদ (Realism)—মানুষের জীবনের সুস্থ ভাবীরূপের প্রকাশ। জীবনের সুস্থ উপলব্ধিতে ভরা থাকবে সাহিত্য। ঊনবিংশ শতাব্দীতে এই বাস্তবতাবাদের ব্যাপক প্রসার দেখা যায়। ইবসেন, গোর্কী, শেখভ—এই পদ্ধতির শ্রেষ্ঠ নাট্যকার।

৬। প্রকাশবাদ (Expressionism)—শিল্পের বাস্তবতাবাদের প্রতিক্রিয়ায় প্রকাশবাদের জন্ম। শিল্পী বাস্তবতাকে যে গভীর দৃষ্টিতে দেখেন, সেখানে বাইরের চেতনা ছাড়াও অন্তর্দৃষ্টির বিশেষ ব্যাখ্যা পাওয়া যায়। ফর্ম ভাঙার দ্বারা অতিশয়োক্তি প্রকাশের মধ্যে এই রীতি ধরা পড়ে। স্ট্রীনবার্গ শেষের দিকে নাটকে এই পদ্ধতি অনুসরণ করেন।

৭। পরাবাস্তবতাবাদ (Sur-realism)—মানুষের জীবনে ও জগতে বিচিত্র প্রশ্ন ও ভাব দেখা যায়। জীবনের অন্তরালে যে সব ক্রিয়া ঘটে বাইরের ব্যবহারিক জীবনে তার প্রতিফলন ঘটলেও অনেক সময় প্রচ্ছন্ন থাকে। প্রকাশবাদ যেখানে অপারগ, পরাবাস্তবতাবাদ সেখানে আসন ক'রে নেয়। মূলত মনস্তাত্ত্বিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া নির্ভর ক'রে এই রীতি গড়ে ওঠেছে। বিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয় দশক থেকে এই রীতি শিল্প-সাহিত্যে বিস্তার লাভ করে। চেখভের সীগাল নাটক এবং

ইউজিন ও নীলের কিছু নাটকের মধ্যে এই রীতির প্রকাশ দেখতে পাওয়া যায়।

৮। সাংকেতিকতাবাদ (Symbolism)—উনবিংশ শতাব্দীর শেষের দিকে নাটকে এই রীতির প্রভাব বিস্তার লাভ করে। নয়ত শিল্প সাহিত্যে সাংকেতিকতা নতুন কিছু নয়। খুব সাধারণ ক্রিয়ার দ্বারা গভীর ব্যঞ্জনাত্মক অর্থ প্রকাশ করতে এই রীতি বেশী কার্যকরী হয়। মেটারলিংক ও রবীন্দ্রনাথ এই রীতির শ্রেষ্ঠ নাট্যকার।

৯। রীতিবাদ (Formalism)—সম্পূর্ণ পদ্ধতিগতভাবে মঞ্চসজ্জাকে রীতিবাদ বলা যায়। রাশিয়ায় বিপ্লবের পরে এই রীতির ব্যাপক প্রসার হইয়াছিল।

১০। নববাস্তবতাবাদ (Neo-realism)—এই রীতি সামাজিক বাস্তববাদের কথা বলে। সাম্য, মৈত্রী ও স্বাধীনতার স্বপক্ষে ও শোষণের বিরুদ্ধে সোচ্চার হয়। নববাস্তবতাবাদ কোনো বিশেষ রীতির (Form) ধার ধারে না। বক্তব্যকে প্রকাশ করতে ফর্ম ভাঙ্গা-গড়া করতে পিছ্‌পা হয় না। নাটকের ক্ষেত্রে ব্রেশট প্রধান প্রবক্তা। বর্তমান ভারতে উৎপল দত্ত, গিরিশ কারনাদ, বিজয় তান্দুলকর প্রভৃতির নাম করা যায়।

১১। অবস্থিতিবাদ (Existantialism)—মহাযুদ্ধের পরে যুদ্ধের ভয়াবহতা এই চিন্তার উদ্রেক করে। মানুষ এই সমাজ-ব্যবস্থার দাস, জীবনের কন্‌ডিশন্‌ অনুযায়ী সে চলতে বাধ্য, শূন্যতাবাদ প্রভৃতি চিন্তা থেকে অবস্থিতিবাদের জন্ম যদিও গভীরভাবে এর অর্থ ব্যাপক এবং দীর্ঘ বিশ্লেষণাত্মক। কাফ্‌কা, কামু, কফ্‌তো ও সার্ত্রে এই রীতির প্রধান প্রবক্তা।

বিশ্বনাট্য ভাবনা ঃ প্রচলিত কয়েকটি থিয়েটার

Toy Theatre (খেলনা মঞ্চ): ক্ষুদে নাট্যমঞ্চ যা পিচবোর্ড বা কার্ডবোড দিয়ে তৈরী। এমন কি অভিনেতা-অভিনেত্রীরাও তৈরী হতো কার্ডবোর্ড দিয়ে—অবিকল মানুষের ভঙ্গিমা দেখানোর জন্যে। সাজ-পোশাক এবং অঙ্গ-রচনায় বিশেষ যত্ন নেওয়া হতো। শিশুদের শিক্ষণের জন্যে এই থিয়েটারের প্রবর্তন ১৮১০ সালে।

Total Theatre (সার্বিক থিয়েটার): শুধুমাত্র একটি নাট্যগ্রন্থ সম্বল ক'রে পরিচালকের নিজস্ব চিন্তাধারা পরিচালনাব মধ্যে পরিব্যক্ত হবে যে প্রযোজনায় তাকেই সার্বিক থিয়েটার বলতে পারা যায়। শব্দ, আলোক, ,মঞ্চরীতি সেখানে গৌণ অবদান হিসেবেই গণ্য হবে।

Theatricalism (নাট্যবাদ): উনবিংশ শতকের শেষভাগে নাটকে যে বাস্তবতাবাদের সূচনা হয়েছিল তাকে বরবাদ করার জন্যে বিংশ শতকের গোড়াতে রাশিয়া এবং জার্মানী সরব হয়ে উঠেছিল এই নাট্যবাদকে উপজীব্য ক'রে। এঁদের প্রবক্তারা জোর দিয়েই বলেছেন—থিয়েটার, থিয়েটার—জীবন নয়।

Theatre-in-the-Round (গোল থিয়েটার): এক কথায় দর্শকদের ঘিরে যে অভিনয় সেটাই হচ্ছে গোল থিয়েটার। পিকচার ফ্রেম থিয়েটারের দীর্ঘদিনের প্রচলিত ব্যবস্থাকে ভেঙ্গে দেওয়ার জন্যে বিংশ শতকে পশ্চিমে এই থিয়েটারের সূচনা রাশিয়াতে নাকি শুরু হয় ১৯৩০ সালে (আমার মতে ভারতবর্ষে শুরু অনেক আগে) এবং ক্রমান্বয়ে এখন আমেরিকা, ইংলণ্ডে খুবই প্রসার লাভ করেছে।

Theatre of Silence (অনুচ্চারিত থিয়েটার): জে. বারনর্ড ১৯২০ সালে এই তত্ত্বের প্রবর্তন করেন। তাঁর বক্তব্য শুধু সংলাপ দিয়ে নাট্যমঞ্চে যা ঘটছে তাকে পুরোপুরি ব্যক্ত করা যায় না। সংলাপ ছাড়াও—নাট্য ঘটনাকে নাটকীয়ভাবে রূপ দেওয়ার জন্য নাট্যকার সংলাপ ব্যতিরেকে এমনভাবে সংশ্লিষ্ট সব কিছু সাজাবেন যাতে দর্শক নাট্যবস্তু বুঝতে সক্ষম হয়।

Shadow Play (ছায়া নাটক): পাতলা কাপড়ের পর্দার ভেতরে আলোর সাহায্যে ছায়া ফেলে যে নাটক করা হয় তাকেই বলে ছায়া নাটক। সাধারণতঃ এই নাটকের শিল্পীরা হোচ্ছে পুতুল। অবিশ্যি ইদানিং মানুষকে দাঁড় করিয়ে নাটক করা হোচ্ছে।

Absurd Theatre (**উদ্ভট থিয়েটার**): এই শতকের পঞ্চাশ দশকে উদ্ভট থিয়েটারের শুরু। প্রবক্তা এ্যালব্যর্ট ক্যামু। এই দলের শরিকরা প্রচলিত কোন রীতির দ্বারা প্রভাবিত নয়। বিশ্বের ওপর মানুষের অস্তিত্ব শুধু পরিবেশের বাস্তবতায় নয়—মানসিক জগতের বাস্তবতার মধ্যেও পরিবেষ্টিত। কাজেই অস্থিরতা এবং শূন্যতাবোধের পটভূমি থেকে এই আন্দোলনের উৎস। জগতের যা কিছু সত্য, উচিত-অনুচিত সব মিলিয়ে বাস্তবতার উর্ধ্বে যে একটা উদ্ভট জগত তা' থেকেই এই উদ্ভট থিয়েটারের শুরু। ওদেশে আয়েনেস্কো, এল্‌বি ও এ্যারাব্যল এবং এদেশে ওড়িশার মনোরঞ্জন দাস ও বাংলায় মোহিত চট্টোপাধ্যায়ের নাম উল্লেখযোগ্য।

Affective Memory (**কার্যকরী স্মৃতি**): স্তানিস্লাভস্কি এই সূত্রের প্রবর্তনা করেছিলেন নাটকের শিল্পীদের জন্যে। শিল্পীর মনের আবেগকে অতীতের অভিজ্ঞতা ঘেঁটে মঞ্চে অভিনয়ের প্রয়োজনে পুনঃপ্রকাশ ঘটানোর যে রীতি তাকেই সাধারণত সক্রিয় স্মৃতি বলা যায়।

Alienation বা **A-effect** (**বিচ্ছিন্ন প্রভাব**): ব্রেশট্‌ সাহেবের এই সূত্রের মূল কথা হোচ্ছে—নাটক এবং অভিনয় থেকে দর্শক মনকে বিচ্ছিন্ন ক'রে রাখা। সেজন্যে অভিনয়ের রীতি এবং প্রযোজনার সামগ্রিক রীতির দিক থেকে খুবই নিয়মনিষ্ঠ হতে হয়, যার ফলে দর্শক কখনোই অভিনয়ের চরিত্রের সঙ্গে নিজেকে মিশিয়ে ফেলবে না। দর্শক নাটকের ঘটনা সচেতন হবে—আবেগে হাবুডুবু না খেয়ে বুদ্ধি দিয়ে সব কিছু বিশ্লেষণ করার চেষ্টা করবে।

Ballad Opera (**গীতিমূলক লোকনাট্য**): সপ্তদশ শতাব্দীর শেষভাগে এই প্রকার নাট্যের খুব চলন ছিল ইংলণ্ডে। এর সঙ্গে আমাদের যাত্রা নাটকের কিছু মিল আছে।

Broadway Theatre (**ব্রডওয়ে থিয়েটার**): আমেরিকার নিউইয়র্ক শহরে একটি জনপ্রিয় পথ—সেখানে বহু নামী ব্যবসায়িক রঙ্গমঞ্চগুলি অবস্থিত যদিও ব্যবসায়িক রঙ্গমঞ্চ তথাপি নাট্য প্রযোজনায় এখানকার থিয়েটারে উন্নতমান পৃথিবীর নাট্যপিপাসু মনে সাড়া জাগিয়েছে। পরীক্ষা-নিরীক্ষার অবকাশও বর্তমানে ব্রডওয়ে থিয়েটারের অন্তর্ভুক্ত।

Closet Drama (**সাহিত্য নাট্য**): যে নাটক মূলতঃ পড়ার জন্যে লেখা হয়, মঞ্চায়নের কথা না ভেবে লেখা হয়,তাকেই সাহিত্য নাট্য বলা চলে। রোমান্টিক যুগের প্রায় প্রতি কবি এ ধরণের একটি না একটি নাটক লিখে রেখে

গেছেন। যেমন শেলী লিখেছেন "প্রমিসিথিউস আনবাউণ্ড", কীটস্ লিখেছেন "অথহো দি গ্রেট"।

Epic Theatre (এপিক থিয়েটার) : ১৯২০ সাল থেকে ব্রেশট্ এবং পাশকেটর সাহেব এই আন্দোলনের সঙ্গে সূচনাকার হিসেবে সংযুক্ত হয়েছিলেন জার্মানীর অনান্য নাট্যকারদের সঙ্গে। এই এপিক থিয়েটারের পক্ষে মূল বক্তব্যটা হোচ্ছে অনেকটা এই রকম—গোটা প্রযোজনা বা অভিনয় দর্শকের মনে কোন রকম রেখাপাত না ক'রে দর্শকের মস্তিকের ওপর রেখাপাত করবে, যা অনুভূতি-কেন্দ্রিক না হয়ে চিন্তার জগতের বস্তু হবে। এছাড়া, গতানুগতিক নাট্যরচনা এবং প্রযোজনা থেকে এই রীতি কার্যতঃ বিরোধী। এই জাতীয় প্রযোজনায় ঘটনার পর ঘটনা থাকবে—যা সহজভাবে বিবৃতির মধ্য দিয়ে বা চিন্তাশীল মুহূর্ত সৃষ্টির মধ্য দিয়ে উপস্থাপনা করা হবে। রাজনৈতিক বিষয়ও এর অন্তর্ভুক্ত হতে পারে। এদেশে এপিক থিয়েটার প্রর্বতন করেন উৎপল দত্ত।

Dada Movement (ডাডা আন্দোলন) : বিংশ শতকের গোড়ার দিকে একটি শৈল্পিক আন্দোলন। সুররিয়ালিজিমের যাঁরা অগ্রদূত মূলতঃ তাঁদের চিন্তাধারার অন্য এক রূপে এই আন্দোলন সক্রিয় ভূমিকা নেয়। এই আন্দোলনে মানসিক এবং দার্শনিক প্রতিক্রিয়াকে সাদামাটাভাবে প্রতিফলিত না করিয়ে উচ্চগ্রামে দেখানো হয়েছে। ডাডা সংস্থা জুরিখ-এ ১৯১৬ সালে প্রতিষ্ঠিত হয়। এই জাতীয় নাটক অভিনয় প্রথমে ক্যাবারে শিল্পের সঙ্গে যুক্ত ছিল। সন্ধ্যা বিনোদনের জন্যে ছোট ছোট স্কেচ আকারে এই জাতীয় নাটক লেখা হতো। পরবর্তী কালে এই আন্দোলনের পটভূমি প্যারিসে স্থান পায়—কিছু লোক জার্মানীতে গিয়ে এক্সপ্রেশনিস্টদের সঙ্গে হাত মেলায়।

No Play (নো নাটক) : পঞ্চদশ শতকের গোড়া থেকে প্রথাগত দৃষ্টিকোণ থেকে জাপানে এই নাটকের প্রযোজনা শুরু হয়। কালের গতির সঙ্গে সঙ্গে এ জাতীয় নাটকের কাঠামো পরিশুদ্ধি লাভ ক'রে দৃষ্টি আকর্ষক হয়। আজও এ নাটকের আবেদন মানুষের কাছে আগের মতই। দর্শকদের দিকে কাৎ করা চৌকো মঞ্চে অভিনয় হয়—চৌকো মঞ্চের দুপাশে দর্শক বসে। একদিকে দশজন বাদ্যযন্ত্রী এবং কোরাস শিল্পীরা বসে। চৌকো মঞ্চের পেছনে আর একটা ছোট প্ল্যাটফর্ম যেখানে চারজন বাদ্যযন্ত্রী এবং দুজন স্টেজের লোক থাকে। এই নাটক প্রযোজনার জন্যে বিশেষ কোন দৃশ্যসজ্জা ব্যবহার করা হয় না। প্রচলিত রীতি অনুসারে একটি ফ্রেমের মধ্যে একটি চিরাচরিত

প্রথাগত বাড়ী দেখানো হতো। কমপক্ষে দুজন অভিনেতার প্রয়োজন হয়। দ্বিতীয়জন প্রথমে ঢুকে কি নাট্য ঘটনা ঘটতে যাচ্ছে এবং কোন্ বিষয়ে নাটক হোচ্ছে তার বিবরণ দিয়ে যায়। তারপর প্রথম অভিনেতা হয় বড় মুখোস কিংবা লম্বা-চওড়া পোশাক পরে প্রবেশ ক'রে স্বরচিত মন্ত্র উচ্চারণ করবে এবং দ্বিতীয় অভিনেতার সঙ্গে কথা বিনিময় করার সময় প্রথম অভিনেতার চরিত্রের আসল রূপ প্রকাশ পাবে। অভিনয়ের শুরুতে অভিনয় শিল্পীরা সারিবদ্ধ হয়ে শরীর দুলিয়ে নাচের ভঙ্গিমায় প্রবেশ করবে মঞ্চের বাঁদিক কাৎ ক'রে। প্রায় সাত ঘণ্টা ধরে এই নাটকের অভিনয়ে প্রথমে বিবৃতিমূলক সংলাপ পরে উচ্চ মানের নৃত্য এবং পাঁচ রকমের চলাফেরা দেখানো হয়। এই সময় অতি সাধারণভাবে একজন গল্প ব'লে যাবে। মাঝে মধ্যে 'নো নাটকে'র চরিত্ররা সাধারণ পোশাক পরে গল্প বলার অংশ নিতে পারে। এই নাটক সকাল বা সন্ধ্যায় শুরু হয়।

Kabuki Theatre (কাবুকি নাটক): 'নো নাটকে'র প্রচলিত ধারা এবং বিষয়কে যথাসম্ভব পরিমার্জিত ক'রে কাবুকি নাটকের জয়যাত্রা শুরু হয় জাপানে। মূলতঃ 'নো নাটকে' চরিত্র-রূপায়ণ যেখানে ব্যক্তিনির্ভর, কাবুকি নাটকে পৌরাণিক বৃত্তান্ত, লোকগাথা এবং ঐতিহাসিক ঘটনাকে আশ্রয় ক'রে নাটক হয়। খুব বড় কাঠের পাটাতনের ওপর যা দর্শকদের মাথার কাছাকাছি নীচু হয়ে থাকে—তার ওপরেই নাটক হয়। পাটাতন বা মঞ্চের পেছনের দিকে ঘর থেকে অভিনয় শিল্পীদের গমনাগমনের পথ থাকতো। এই নাটক খুবই দীর্ঘ, নাচ-গান-সমৃদ্ধ এবং উপকাহিনী-পরিবেষ্টিত। সবচেয়ে বড় কথা মুখোসের ব্যবহার না থাকলেও রং-চঙে পোশাক, জাঁকজমকপূর্ণ দৃশ্যপট ব্যবহার করা হয় এবং নাটক অভিনয় হয় পাটাতনের ওপর অপর আর একটি ঘূর্ণায়মান মঞ্চে। দৃশ্যপট বদল এবং চড়া আড়ম্বরপূর্ণ অংগ রচনা করা হতো, বিশেষ ক'রে কোন ক্লাসিক বিষবস্তুকে প্রতিভাত করার জন্যে। শব্দক্ষেপণের জন্যে বড় বড় ড্রাম এবং বাঁশী ব্যবহার করা হয়ে থাকে।

Repertory Theatre (সদ্যোজাত থিয়েটার): এক জায়গায় একদল শিল্পী মিলিত হয়ে একটি নির্দিষ্ট সময়ের মধ্যে একাধিক নাটক প্রযোজনা করার দায়িত্ব নেন। মহলা, দৃশ্যপট রচনা, সাজ-পোশাক ইত্যাদি সমস্ত বিষয়টি শেষ করতে হবে নির্ধারিত সময়ের মধ্যে। এই জাতীয় নাটকের অভিনয়ের আবেদন বিভিন্ন ক্ষেত্রে পরিবর্তিত হতে পারে। এছাড়া, এই সদ্যোজাত থিয়েটার বেশী দিনের জন্য অভিনয় করানো হয় না—খুব বেশী হলে এক মাস। নাট্য-প্রশিক্ষণের জন্যে এজাতীয় থিয়েটারের বিশেষ প্রয়োজন আছে। ইংলণ্ডে ১৯০৪ খ্রীষ্টাব্দে এই আন্দোলনের সূত্রপাত হয়।

READING LIST

1. GENERAL (সাধারণ)

On the Art of the Theatre —Gordon Craig
The Theatre and Dramatic Theory —Allardyce Nickoll
Stage Directions —John Gielgud
Drama and the Theatre —John Russel Brown
Approaches to Drama —David Male
Theatre Administration —Elizabeth Sweeting
What is Art —Tolstoy
ক্রোচের এসথেটিক ও এথেন্স অফ এসেথেটিকস্ —ডঃ সাধন কুমার ভট্টাচার্য
নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা —ঐ
নাটক ও নাটকীয়ত্ব —ঐ
নন্দনতত্ত্ব —সুধীর কুমার নন্দী
নাটকের কথা —ডঃ অজিত কুমার ঘোষ
নাট্যশাস্ত্র —ভরত
The Art of the Dramatist —J. B. Priestley
Techinque of the Drama —F. Gustav

2. DIRECTING (পরিচালনা)

The Producer and the Play —Norman Marshall
The Empty Space —Peter Brook
Approach to Theatre —Frances Mackenjee
Play Production —John Allen
Play Production : Method and Practice —Morrice Fishman
A Sense of Direction —John Fernald

Directing a Play —J. Roose-Evans

Production of Religious Plays —E. Martine Browne

Theatre in the Round —Stephen Joseph

Shakespearean Stage Production —Cecil D. Banke

Directing in the Theatre —Hugh Morrison

Creative Theatre : The Art of Theatrical Directing —A. W. Stanle

Play Direction : A Practical Viewpoint —J. Cowsell

Producing the Play —John Gassner

Play Production —Crafton Allen

Our Theatre To-day —Brieker, Herschell

General Principles of Play Direction —Brown Gihnor and Garword Alice

My Life in Art —Stanisbavesky

নাটকের রূপরীতি প্রয়োগ —সাধনকুমার ভট্টাচার্য

অভিনয় শিল্প ও নাট্য প্রযোজনা —অশোক সেন

অভিনয় নাটক মঞ্চ —শম্ভু মিত্র

অভিনয় প্রযোজনা পরিচালনা —ডঃ বিভূতি মুখোপাধ্যায়

How to Shoot a Movie Story —A. L. Gaskill

Film and the Director —D. Livingstone

Film Technique —V. I. Pudovkin

The Film Form —S. Eisenstein

A Handbook of Radio-Writing —Barnown Eric

Stage Direction —J. Geilgud

Antoine and the Theatre Libre —S. M. Waxman

বিচিত্র প্রবন্ধ (রঙ্গমঞ্চ) —রবীন্দ্র নাথ ঠাকুর

প্রসঙ্গ নাট্য —শম্ভু মিত্র

মহলা ও মঞ্চ —ডঃ বিভূতি মুখোপাধ্যায়

অভিনয় ও অভিনেতা —Do.

বাংলা রঙ্গালয় ও শিশিরকুমার —হেমেন্দ্রকুমার রায়
অভিনয় শিক্ষা ও নাট্য প্রযোজনা —অশোক সেন
অভিনয় শিক্ষা —ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়
বাংলা থিয়েটারে অপেরা — শংকর ভট্টাচার্য
সৌখিন নাট্যকলায় রবীন্দ্রনাথ —হেমেন্দ্রকুমার রায়

3. THEATRE HISTORY (নাট্যমঞ্চের ইতিহাস)

Development of Theatre —Allardyce Nicoll
A Students' Guide to World Theatre —E. J. Burton
Chekov in Preformance —J. L Styan
Chekov the Dramatist — David Magashack
The Examplary Theatre —H. Granville Barker
Masters of Drama —John Gassner
A History of the Modern Drama —Clark Barret and H. & F. George
The Theatre—Three Thousand Years of Drama Acting and Stage-Craft —Cheney Sheldon
A History of the Theatre —Freedly George & Reeves John A.
The Theatre from Athens to Broadway —Stevens Thomas Wood
Hindoo Theatre —Jones William
Natya Shastra —Bharat
ভারতীয় রঙ্গমঞ্চ —হেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত
Theatre of the Bertolt Brecht —Ed. J. Willett
Twentieth Century Theatre —Bamber Gascoigne
The Contemporary Theatre —Allan Jewis
Experimental Drama —W. A. Armstrong
Landmarks in Contemporary Drama —J. Chiari

Theatre of Revolt —Robert Brustein
The Modern Theatre —Eric Bentley
বাংলা নাট্য সাহিত্যের ইতিহাস (১ম ও ২য়) —ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্য
বঙ্গীয় নাট্যশালার ইতিহাস —ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়
বাংলা নাটকের ইতিহাস —ডঃ অজিতকুমার ঘোষ
বাংলা লোকনাট্য সমীক্ষা —ডঃ গৌরীশংকর ভট্টাচার্য
একশ' বছরের বাংলা থিয়েটার —শিশির বসু
নাট্য আন্দোলনে ত্রিশ বছর —সুনীল দত্ত

4. ACTING (অভিনয়)

Building a Character —Stanislavesky
The Actor Prepares —Do.
The Amateur Actor —Frances Mackenzie
The Actor at Work —R. L. Benedetti
Techniques of Acting —Ronald Hayman
Improvisation for the Theatre —Spolin
The Actor in Training —Morris Rishman
Technique of Acting —F. C. Strickland
Expression of Emotion in Man and Animal —Charles Darwin
An Introduction to Social Psychology —William Mcdougall
Movement, Voice and Speech —A. Musgrave Horner
Voice Production and Breathing —J. H. Williams

5. MOVEMENT AND MIME (অঙ্গসঞ্চালন ও মূকাভিনয়)

Principles of Dance and Movement Notations —R. Laban.
Mystery of Mime —Do.

The Art of Mime —I. Mawar
Teaching Mime —Bruford
Mime : The Technique of Silence —R. Shepherd
Acting : The First Six Lessons —Boleslavsky Richard
Modern Acting : A Manual —Rosenstein, Sophie, Haydon Larrae A. & Sparrow
Actors on Acting —T. Coley & H Chinoy

6. VOICE (স্বরসাধনা)

Voice and Speech —Malcolm Morrison
Voice and Speech —G. Thurburn
Voice and Speech in the Theatre —C. Turner
Voice Production and Speech —G. Colson
Speech Training and Dramatic Art —J. Miles Brown
The Art of Acting —John Dolman

7. MAKE UP (অংগরচনা)

Stage Make Up —Richard Blore
Stage Make Up —H. Buchman
অঙ্গরচনার রূপরীতি প্রয়োগ —রঞ্জিতকুমার মিত্র
The Art of Make Up —S. Strenkovsky
Stage Make Up —R. Corson
Make Up —Bird John
Hints on the Art of Make Up —Factor, Max
The Technique of Film and Television Make Up —Vincent J. R. Kehol

8. DRAMA IN SCHOOLS, DRAMATIC WORK WITH YOUNG PEOPLE (নাট্য প্রশিক্ষণ, স্কুলজগতে নাট্যকর্ম)

Development Through Drama —Brian Way
Drama & Education —A. F. Alington
Creative Drama in Schools —D. Lightwood

Teaching Drama	—Pemberton-Billing & Clegg
Drama and Theatre in Education	— Dodd & Hickson
Teaching Creative Drama	—Brenda Walker
Theatre for Youth	—Robert Leach
Group Theatre	—Brian Clark
New Trends	— Peter Slade

9. COSTUME (সাজসজ্জা)

Fashion, Art & Society	—Geoffrey Squire
Costume in Detail	—Nancy Bradfield
The Evolution of Fashion	—Hill and Brucknell
Body and Clothes	—R. Brody Johanson
Historic Costume for the Stage	– L. Barton
Costume in the Theatre	—James Laver
Drawings for the Theatre	—Jones Robert Edmond
A History of World Costume	—C. Bradley

10. LIGHTING, STAGE MANAGEMENT. THEATRE ARCHITECTURE, DESIGN, ETC. (আলোকসম্পাত, মঞ্চসংগঠন, মঞ্চস্থাপত্য)

Stage Lighting	—R. Pilbrow
The Art of Stage Lighting	—Frederic Bentham
Stage Management and Theare Craft	—Hendrick Braker
Theatre Craft	—H. Melvill
Planning the Stage	—P. Corry
Staging the Play	—N. Lambourne
Stage Design	—K. Rowell
Scene Painting and Design	—S. Joseph
New Theatre Forms	—S. Joseph
Masks and How to Make Them	—Richard Slade